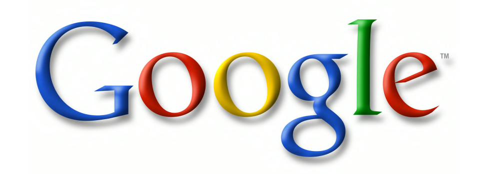
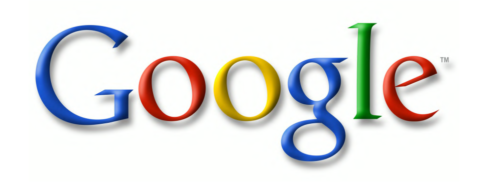

Google



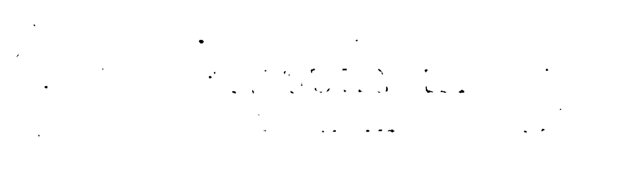






POETIQUE FRANÇOISE.

TOME SECOND.



POETIQUE FRANÇOISE,

PAR M. MARMONTEL.

TOME SECOND.

Astupet ipsa sibi. OVIDE, *Met.* III.



A PARIS,

Chez LESCLAPART, Libraire, Quai de Gêvres.

M. DCC. LXIII.

Avec Approbation & Privilége du Roi.



POETIQUE FRANÇOISE.

CHAPITRE XII.

De la Tragédie.

L'HOMME est né timide & compatissant. Comme il se voit dans ses semblables, il craint pour eux & pour lui-même les périls dont ils sont menacés, il s'attendrit sur leurs peines, il s'afflige de leurs malheurs, & moins ces malheurs sont mérités, plus ils l'intéressent; la crainte même & la pitié qu'il en ressent lui sont cheres; car au plaisir physique d'être ému, au plaisir moral & tacitement réfléchi d'éprouver qu'il est juste, sensible

& bon, ſe joint celui de ſe comparer au malheureux dont le ſort le touche.

Non quia vexari quemquam eſt jucunda voluptas;
Sed quibus ipſe malis careas quia cernere ſuave eſt.

Il eſt donc naturel que les Anciens ayent choiſi la terreur & la pitié pour reſſorts du pathétique: toute autre émotion eſt trop forte ou trop foible, ou n'eſt mêlée d'aucun plaiſir. Celle de la haine eſt triſte & pénible, celle de l'horreur eſt inſoutenable pour nous. Le ſpectacle de l'échafaud eſt la Tragédie de la groſſiére populace. Le Cirque pouvoit amuſer des peuples nourris au carnage: mais à Rome même, où l'on alloit voir des hommes déchirés par des bêtes féroces, on n'eût pas permis à Médée d'égorger ſes enfans ſur la ſcène, ni au cruel Atrée d'y préparer ſon abominable feſtin.

L'émotion de la joie eſt délicieuſe; mais ſi elle dure, elle s'affoiblit. Ce ſentiment eſt dans notre ame comme une plante étrangère qui ſéche & périt de langueur, ſans autre cauſe que l'aridité d'un fonds qui n'eſt pas fait pour elle.

L'admiration qu'excite en nous la vertu, la grandeur d'ame, & tout ce qui porte l'empreinte de l'héroïſme, ſans même en excepter le crime, ajoute à l'intérêt théâtral, mais n'y ſuffit pas. Les hommes compatiſſent avec plaiſir, mais ils n'admirent qu'avec peine ; ou ſi la beauté de ce qui les frappe les ravit, les enleve un moment, cet enthouſiaſme ceſſe bien-tôt avec la ſurpriſe qui l'a cauſé.

Il n'y a donc que la terreur & la pitié dont le pathétique ſoit vif & durable ; il n'y a qu'elles qui nous cauſent de doux frémiſſemens, & qui nous faſſent goûter ſans relâche, au ſein même de la douleur, un plaiſir plus délicat & plus ſenſible que celui de la joie.

L'homme heureux eſt étranger à l'homme. La plus haute vertu, ſi elle n'eſt pas dans le péril ou dans le malheur, ne fait ſur nous qu'une impreſſion légére. Nous ſentons notre ame s'avancer à l'appui de la foibleſſe & de l'innocence que l'infortune accable ou pourſuit, & ſe retirer dès que le malheur ceſſe. Enfin la terreur & la pitié ont l'avantage de ſuivre le progrès des événemens, de croître à meſure que

le péril augmente, & de tenir l'ame ſuſpendue, juſqu'au moment où tous les fils de l'intrigue ſont dénoués ; au-lieu que l'admiration & la joie naiſſent dans toute leur force, & s'affoibliſſent preſqu'en naiſſant.

On croit ſuppléer à l'intérêt de la crainte par celui de la curioſité ; mais la curioſité n'eſt vive & paſſionnée, qu'autant que la crainte ou la pitié l'animent ; & ſi l'état actuel des choſes n'eſt ni pénible ni douloureux, l'ame s'y repoſe ſans impatience, froide & tranquille ſur l'avenir.

Le double intérêt de la crainte & de la pitié doit donc être l'ame de la Tragédie. Mais ſi la premiére régle eſt d'émouvoir les ſpectateurs, la ſeconde eſt de ne les émouvoir qu'autant qu'ils veulent être émus. Or il eſt un point au-delà duquel le ſpectacle eſt trop douloureux. Tel eſt pour nous peut-être celui d'Atrée ; tel ſeroit celui d'Œdipe ſi on n'avoit pas adouci le cinquiéme acte de Sophocle. Cela dépend du naturel & des mœurs du peuple à qui l'on s'adreſſe ; & par le degré de ſenſibilité qu'il apporte à ſes ſpectacles, on jugera du degré de force qu'on peut donner

aux tableaux qu'on expose à ses yeux. Voilà donc un point sur lequel la Tragédie n'est point invariable.

Mais la fin poëtique, où le plaisir n'est pas le seul effet que la Tragédie se propose, & à mesure qu'elle donne plus ou moins à l'agrément ou à l'utilité, tel ou tel de ses moyens doit prévaloir sur tel ou tel autre. C'est pour n'avoir pas assez réfléchi sur les causes de ses variations, qu'on a si long-tems disputé sur ses régles. Pour répandre quelque lumiére sur la théorie de ce bel Art, & terminer, s'il est possible, tous les débats qu'il a causés; commençons par examiner quelle étoit la fin que la Tragédie se proposoit sur le théâtre d'Athènes, & quel est la fin *qu'elle se propose sur* le theâtre François.

La Tragédie peut avoir deux fins, l'une prochaine, & l'autre éloignée. La premiére est de plaire en intéressant, & celle-là est indispensable: la seconde d'instruire & de corriger, & celle-ci, quoique moins essentielle au Poëme, en fait l'excellence & le prix. Il n'est pas même naturel à une ame élevée & sensible de borner son ambition à donner, dans un spectacle aussi

majeſtueux, un amuſement ſtérile & frivole. Cette vanité ſoutiendroit mal le courage & l'émulation du Poëte dans un travail auſſi long, auſſi pénible & auſſi hardi. Le déſir d'être utile au Monde, eſt ſeul digne de l'animer. La fin poëtique, ou l'agrément, ſuffit aux Poëſies légères; mais les Poëmes ſérieux, comme la Tragédie & l'Epopée, ſe propoſent naturellement, ſans que l'Art en faſſe une loi, l'utilité d'un grand exemple, dont le plaiſir n'eſt que le moyen.

Coſi al'egro fanciul porgiamo aſperſi
Di ſuave licor gli orli del vaſo:
Succhi amari ingannato in tanto ei beve,
E dal'inganno ſuo vita riceve.

Or tout ce qui influe ſur les mœurs par es préceptes, l'exemple ou l'habitude, intéreſſe l'ordre public, & dans ce ſens étendu la fin morale eſt auſſi politique. Mais la fin politique n'eſt pas toujours morale. Dans la Grèce la Tragédie avoit deux objets; l'un relatif au culte, & l'autre au gouvernement. La crainte des dieux & la haine des Rois, ſont les leçons qu'elle donnoit aux peuples. D'un côté

les plus grands hommes des tems héroïques, foibles, imprudens, vicieux, capables de tous les excès, souillés des plus énormes crimes, faisoient voir aux peuples le danger de remettre leur sort dans les mains d'un seul, & flattoient l'esprit républicain en égalant tous les hommes sous l'empire inévitable & absolu de la destinée. Le siége de Thèbes, celui de Troye, les Fables d'Hercule, de Minos (a), de Tantale, *&c.* étoient des sources fécondes de crimes & de malheurs illustres; & c'est-là qu'on puisoit le traits de ces satyres instituées en haine de la royauté. D'ailleurs ces mêmes héros, victimes aveugles des dieux & du sort, annonçoient aux hommes leur dépendance; & leur *imprimoient* une sainte terreur; ce qui donnoit au spectacle une majesté religieuse & sombre. C'est à quoi se termine l'action de presque toutes les Tragédies Grecques, & rien ne s'accorde mieux avec l'intérêt théâtral. Mais comme

(a) Les Athéniens détestoient la mémoire de Minos, à cause du tribut inhumain qu'il leur avoit imposé, & ce fut là, dit Platon, l'origine de ce Poëme, destiné à Rendre les Rois odieux.

tout s'y conduit par la fatalité, ou par la volonté des dieux, souvent bisarre, injuste & cruelle, c'est communément l'innocence & la bonté qui succombent, & le crime qui sort triomphant : de-là vient que Socrate & Platon reprochoient à la Tragédie d'aller contre la loi, qui veut que les bons soient récompensés, & que les méchans soient punis.

Comment s'y est donc pris Aristote pour justifier ce genre de Fables & y trouver de l'utilité ? S'il eût reconnu dans un Poëme dont il faisoit l'apologie, l'objet politique dont je viens de parler, il n'eût pas fait sa cour à Alexandre son disciple. Il s'est donc rejetté sur la morale, en donnant pour objet à la Tragédie de nous guérir des passions mêmes qu'elle excite (*a*), & ces passions, dit-il, sont la

(*a*) Aristote, dans sa Poëtique, n'entend par les *passions*, que les impressions destructives ou douloureuses qui nous viennent du dehors, & que l'ame reçoit passivement, ,, comme les morts, les ,, tourmens, les blessures, & toutes les choses ,, semblables ,,. Dacier a donc abusé du terme en voulant qu'Aristote y comprit la colére, la vengeance, l'impiété, *&c.* Le Tasse a pris *la passion* dans le même sens qu'Aristote : *Perturbatione de-*

terreur & la pitié. » La terreur nous vient » de la possibilité que nous voyons à ce » qu'un malheur semblable nous arrive, » & la pitié nous vient de *l'indignité* de » ce malheur, qui nous semble peu » mérité ».

Or, l'effet salutaire qu'il attribue à l'habitude de ces deux passions, c'est de nous familiariser avec ce qui les cause. Castelvetro qui a saisi son idée, l'a rendue sensible par une image. Il compare le spectacle de la Tragédie à celui de la peste ou de *la* guerre. Au commencent, dit-il, on est timide & compatissant, mais peu-à-peu on s'accoûtume à la vûe des mots & des mourans, aux cris, aux plaintes, au bruits des armes. C'est ainsi que par *l'habitude* le théâtre nous rend moins sensibles aux événemens qu'il nous peint.

Marc-Aurele l'entendoit de même. » Les Tragédies ont éte (dit-il) inventées » pour faire souvenir les hommes de accidens qui arrivent dans la vie, pour

lorosa, e piena d'affanni, come sono le morti, e le ferite, e lamenti, e i ramarichi, che possono muover a pietà.

„ les avertir qu'ils doivent *nécessairement*
„ arriver, & pour leur apprendre que
„ les mêmes choses qui les divertissent
„ sur la scène, ne doivent pas leur paroî-
„ tre insupportables sur le grand théâtre
„ du Monde ». Ce Passage, dont s'autorise Dacier, prouve deux choses; 1°. que la fatalité étoit le dogme de la Tragédie ancienne, 2°. que son but moral, si elle en avoit un, étoit de rendre l'homme patient par habitude, & courageux par désespoir.

Platon lui attribuoit des effets opposés.
„ Vraiment (dit-il) la raison vous ensei-
„ gnera, qu'au sein même de l'adversité
„ vous devez conserver votre repos. . . . . .
„ parce que la douleur ne change pas le
„ cours des événemens, & parce qu'il n'est
„ rien qui doive soumettre & dominer
„ votre ame. Mais le Poëte tragique saura
„ bien empêcher la raison de se faire enten-
„ dre... A force d'agiter votre ame il la
„ rendra mobile, flottante, incapable
„ d'avoir jamais des mœurs constantes &
„ solides „.

Voilà donc l'effet du pathétique mis en problême chez les Anciens. Aristote veut

que la Tragedie guérisse les passions en les excitant, & Platon soutient qu'elle les réveille & les nourrit au-lieu de les éteindre. Mais ils sont d'accord sur le principe : savoir, qu'il seroit bon de nous rendre insensibles à des événemens, dont la douleur ne change pas le cours. Or c'est à quoi tendoit, selon l'idée d'Aristote, le spectacle de la Tragedie.

Son but n'étoit pas de modérer en nous les passions actives, mais d'habituer l'ame aux impressions de la terreur & de la pitié, de l'en charger comme d'un poids qui exercât ses forces, & lui fit paroître plus léger le poids de ses propres malheurs. Pour cela ce n'étoit pas assez d'une affliction passagère, qui causée par les incidens de la *fable*, *fût appaisée* au dénouement. *Si l'acteur* intéréssant finissoit par être heureux, si le spectateur se retiroit tranquille & consolé, ce n'étoit plus rien. Il falloit qu'il s'en allât frappé de ces idées. „L'homme est né pour souffrir : il doit „ s'y attendre & s'y résoudre „. Sans donc s'occuper de l'émotion que nous cause le progrès des événemens, Aristote s'attache à celle que le spectacle laisse dans nos

ames. C'est par-là (dit-il) que la Tragédie purge la crainte, la pitié, & toutes les passions semblables, c'est-à-dire, toutes les impressions douloureuses qui nous viennent du dehors. Voyons à-présent si sa doctrine & la pratique du théâtre ancien s'accorde avec l'utilité morale.

Il y a sans doute une crainte salutaire qu'il est bon d'exciter en nous ; mais est-ce la crainte des événemens qu'il n'est pas en nous d'éviter ? La vûe habituelle d'un spectacle où l'homme est l'aveugle jouet de la destinée, où le sentier de la vertu le conduit au crime, & celui de la prudence au malheur ; où la vie humaine est semée de piéges, d'écueils, d'abîmes inévitables ; cette vûe doit produire deux effets opposés, selon le caractères. Si elle agit sur des hommes foibles, & c'est le plus grand nombre, elle les rendra inquiets, craintifs, pusillanimes : si elle agit sur des hommes naturellement courageux, elle les rendra plus déterminés ; mais dans l'un & l'autre cas, la persuasion de la fatalité conduit à l'abandon de soi-même. Dès que tout est nécessaire, la prudence est inutile, le crime & la vertu se confon-

dent, il n'y a plus ni devoirs ni mœurs. Or on a vû que les Grecs faisoient de la fatalité la base de l'action théâtrale, & Dacier lui-même en convient. „ Les » Poëtes tragiques (dit-il) ont suivi l'opi- „ nion des Stoïciens, qui reconnoissoient „ la fatale nécessité.... voyant bien que „ c'étoit le seul moyen de conserver à leur „ théâtre ces surprises merveilleuses qui naissent des accidens „. En effet, l'homme conduit au malheur par la fatalité, ressemble au taureau, qui du pâturage court à l'autel où le couteau l'attend : rien n'est plus digne de compassion (*a*); mais alors c'est contre les dieux qu'on s'intéresse à l'homme, & le plaisir d'être compatissant touche au danger de devenir impie. Ainsi la crainte qu'inspire la Tragédie ancienne n'est pas celle *du crime*, *mais* celle du malheur : ce n'est par cette crainte salutaire de nous-mêmes qui nous modère & nous retient, mais une crainte injurieuse pour les dieux, qui nous consterne & nous décourage.

(*a*) Si les Furies poursuivoient Néron pour avoir fait périr sa Mere, cela n'exciteroit ni pitié, ni crainte ; mais qu'elles poursuivent Oreste pour avoir obéi au Dieu qui l'a forcé au crime, cela est terrible & digne de pitié. (*Castelvetro.*)

Ariſtote, pour éluder la difficulté, exige dans le perſonnage intéreſſant un certain mélange de vices & de vertus : il veut qu'il ſoit malheureux, mais par une de ces fautes où chacun de nous peu tomber ; & juſques-là rien de plus ſenſé que ſa doctrine. Mais il a fallu l'accommoder à la pratique du théâtre ancien, & pouvoir l'accomplir aux exemples d'Œdipe, d'Oreſte, de Méléagre, *&c.* C'eſt ce qui lui a fait imaginer les fautes involontaires : ſolution qui n'en eſt pas une, mais qui donnoit un air d'équité aux decrets de la deſtinée, & qui adouciſſoit, du moins en idée, la dureté d'un ſpectacle où l'on entendoit ſans ceſſe gémir les victimes de ces dectets. Ariſtote ſavoit bien qu'on n'eſt pas coupable ſans le vouloir. Pour lever l'équivoque dont on a ſi ſouvent abuſé en interprétant ſa doctrine, ſuppoſons au-lieu d'une faute involontaire un crime véritable mais éloigné, & dès long-tems puni par les remords, comme celui de Sémiramis ; ou une foibleſſe excuſable parce qu'elle eſt naturelle, comme celle d'Hécube pour un fils qu'elle a trop aimé. Alors l'exem-

ple du châtiment sera pathétique & moral. Mais il s'en faut bien que les sujets cités par Aristote ressemblent à ceux de Sémiramis & d'Hécube.

Quels sont les crimes d'Œdipe ? De s'être battu en hommes de courage. Il est trop curieux, dit-on, parce qu'il tâche de découvrir la source des maux qui désolent Thèbes. La digne cause pour se trouver incestueux & paricide ! C'est une chose étrange que le soin qu'on a pris de chercher des vices à ce bon Roi. Mais quand on aura tout épuisé pour noircir Œdipe, je demanderai par quelle faute, volontaire ou non, Jocaste a mérité de se trouver la femme de son fils parricide, destinée qui fait fremir ? Je demanderai par quelle faute Oreste a mérité d'être choisi par un dieu pour assassiner sa mere ? S'il falloit qu'il n'obéît pas, le sens moral de la fable est impie ; & s'il falloit qu'il obéît, pourquoi chargé d'un crime inévitable traîne-t-il après lui les enfers ? C'est Electre qu'il falloit punir, elle qui crioit, *frappe, frappe*. Thieste s'est attiré son malheur, sans

doute (*a*) ; mais si l'on voit d'un côté le crime de Thieste horriblement puni, & celui d'Atrée, bien plus exécrable, sans remords & sans châtiment; Quel seroit le fruit de l'exemple de Sémiramis, si l'on voyoit Assur triomphant sur le trône de Ninus ? Il me paroît donc évident que du côté de la terreur, ce que les Anciens appelloient la Tragédie pathétique, n'étoit rien moins que moral. On auroit beau vouloir y démêler des exemples utiles aux mœurs : ce que Socrate, Platon, Aristote lui-même n'y trouvoient pas, il est inutile de l'y chercher.

A l'égard de la pitié, il est certain que moins le malheur est mérité, plus elle est naturelle & vive. Quand on voit Philoctete abandoné dans l'île de Lemnos, c'est sur-tout la comparaison de son malheur avec son innocence qui fait le pathétique de sa situation. Mais dans quel sens Aristote a-t-il entendu qu'un tel spec-

(*a*) Thieste est si coupable aux yeux de Castelvetro, qu'Atrée ne pouvoit presque pas se dispenser de lui faire manger ses enfans : *Che gli, per vindicarsi, fu per poco constretto a dar egli figliuoli à mangiare.* On trouve de tout dans les livres.

tacle purge, la pitié par elle-même ? y a-t-il en elle un excès vicieux & dont il soit à désirer que le théâtre nous corrige ? " En quelque état qu'un homme „ puisse être (remarque Dacier), quand „ il verra un Oedipe, un Oreste, il ne „ pourra s'empêcher de trouver ses maux „ légers auprès des leurs. „ Je veux le croire ; & de-là je conclus que la Tragédie nous dispose à la patience, ou, si l'on veut, modère en nous une impatiente sensibilité pour les maux qui nous sont personnels. Mais s'il est bon d'adoucir le sentiment de nos malheurs ; par la comparaison de notre état avec un état plus pénible ; est-ce de même un bien de refroidir dans nos ames le *sentiment des malheurs* d'autrui ? Un peuple *qui punissoit* de mort un Aréopagite pour avoir tué un oiseau qui s'étoit *réfugié* dans sa maison, ce peuple *auroit-il* regardé un excès de compassion comme un vice ? auroit-il regardé comme un *bien* de devenir moins compatissant ? Quel *étrange* & cruel dessein que d'affoiblir en nous la pitié ! la pitié, le plus doux lien dont la nature ait uni les hom-

mes ! comment donc Ariſtote a-t-il pu attribuer à la Tragédie une pareille moralité ? C'eſt que la conſtance ; l'égalité d'ame étoit le plus grand des biens dans les principes de la Philoſophie ancienne ; & l'on a vû que Platon, qui condamne la Tragédie, lui reproche comme un mal de nous émouvoir & de nous attendrir. Ariſtote & Platon étoient d'accord ſur l'avantage de l'apathie. L'un accuſoit le théâtre d'y nuire, l'autre vouloit qu'il y contribuât ; mais tous les deux partoient du même point.

La Philoſophie & la Politique donnent dans deux excès oppoſés : l'une tend à détacher l'homme de tout ce qui n'eſt pas lui-même ; l'autre à le détacher de lui-même & de tout ce qui lui eſt propre. Celle-ci toute occupée de la choſe publique, voudroit que chaque citoyen fût une machine obéiſſante, dont le bien public fût l'unique reſſort ; celle-là, pour rendre l'homme indépendant & impaſſible, voudroit étouffer dans leur germe toutes les paſſions ennemies de ſon repos & de ſa liberté. Or le germe des paſſions, c'eſt la ſenſibilité naturelle. Il

eſt donc certain que l'avantage, *réel* ou non, de nous en guérir par l'habitude, étoit le ſeul qu'attribuoit à la Tragédie ancienne le plus zélé de ſes partiſans.

Quand au fond, il ne m'appartient pas de décider entre Ariſtote & Platon; mais je crois qu'il en eſt du ſens *intime* comme des ſens extérieurs: un exercice continuel l'affoibliroit; un exercice modéré le ranime, tel eſt celui du théâtre. Or il peut y avoir des climats où les hommes naiſſent déjà trop ſenſibles; mais parmi nous rien n'eſt moins à craindre que de trouver dans les ames trop de chaleur & d'activité. Je crois en avoir aſſez dit dans l'Apologie du théâtre.

Il reſte un problême à réſoudre au ſujet de *la pitié. En ſuppoſant*, comme je *le crois*, que l'habitude à voir des malheureux nous rendît moins ſenſible à nos propres malheurs, n'en ſerions-nous pas auſſi moins ſenſibles aux malheurs des autres? & ſi cela étoit, le ſpectacle qui produiroit ce double effet ſeroit-il un bien? Dans une République toute occupée du ſoin de ſa défenſe & de ſa liberté, comme Sparte, où l'on auroit voulu que

hommes fussent d'airain, la seconde question seroit décidée. Il me semble même voir que Platon la décide assez clairement. Mais tout gouvernement qui détache l'homme de ses affections personnelles, est mauvais par essence. Je veux bien, avec Cicéron, que nos premiers devoirs soient pour la patrie ; mais la nature, l'amitié, l'amour, la reconnoissance, l'humanité nous en prescrivent d'inviolables, & qui tous exigent plus de sensibilité que n'en a le commun des hommes : la diminuer seroit donc un mal ; & s'il falloit préférer d'être moins foibles & moins compatissans, ou plus compatissans & plus foibles, il n'y auroit point à balancer. Heureusement il est très possible & très-naturel de concilier la constance & la fermeté d'ame avec la tendre humanité. Nous voyons même tous les jours que les cœurs lâches sont impitoyables, & que les courageux sont compatissans.

Le spectacle qui nous attendrit a *donc*, 1°. l'avantage de nous épargner ce que la surprise ajoûteroit aux accidens qui nous arrivent, en nous préparans, par les

malheurs des autres, à ceux qui *nous* ſont reſervés ; 2°. d'attirer ſur nos ſemblables, par l'habitude de la pitié, cette ſenſibilité, cette bonté active dont l'exercice augmente le reſſort.

„ La Tragédie en nous rendant familiers les malheurs qu'elle nous peint, „ nous apprend (dit Dacier) à n'en être „ pas trop touchés *quand ils arrivent* „ ; voilà l'équivoque. " A n'en être pas „ trop trouchés quand ils nous arrivent „ ; cela eſt juſte : quand ils arrivent à nos „ *ſemblables* „ ; cela eſt faux, & ſi par malheur l'un étoit la ſuite de l'autre, la Tragédie ſeroit un ſpectacle odieux à l'humanité.

Nous venons de voir que l'exercice de la ſenſibilité humaine & la réſolution à *ſouffrir* patiemment, étoient les ſeuls fruits que la morale pût recueillir de la Tragédie ancienne ; que ſa fin la plus prochaine étoit d'émouvoir, d'attendrir, de faire trembler & verſer des larmes ; & que ſa fin plus éloignée étoit d'imprimer aux Républiques de la Grèce la crainte & la haine de la royauté. Voyons en quoi ſon objet a changé ſur notre théâtre.

Pour nous, l'utillité politique de la tragédie ne differe point de son utilité morale. Le bonheur & la gloire du gouvernement monarchique dépendent des mœurs du Souverain, de celles de ses ministres, de ses courtisans, de ses guerriers, des dépositaires de ses loix, & des peuples qui lui obéissent. La Tragédie est donc pour nous une leçon politique, sitôt qu'elle est une leçon de mœurs; & je crois avoir prouvé, dans l'Apologie du théâtre, que tout y inspire l'horreur du crime, l'amour de la vertu, le mépris & la haine du vice.

Mais de toutes les leçons que la Tragédie avoit à donner, le danger des passions est la plus générale & la plus importante. La colère, la vengeance, l'ambition, la noire envie, & sur-tout l'amour, étendent leurs ravages dans tous les états; dans toutes les classes de la société. Ce sont-là les vrais ennemis de l'ordre, & ceux qu'il étoit le plus essentiel de nous faire craindre, par la peinture des forfaits & des malheurs où ils peuvent nous entraîner, puisqu'ils y ont entraîné des hommes sou-

vent moins foibles, plus ſages & plus vertueux que nous. C'eſt à quoi les Grecs n'ont pas même penſé. S'ils ont mis l'amour au théâtre, ils l'ont fait allumer par la colère de Vénus, comme pour ôter à l'exemple ce qu'il avoit d'utile & de moral. Quel fruit tirer des fureurs d'Hercule & d'Ajax, aveuglés l'un par Junon, l'autre par Minerve? On y voit que " les dieux diſpoſent à „ leur gré de notre raiſon „ (chœur du premier acte d'Ajax); mais eſt-ce là une vérité bien utile & bien conſolante? Dans *Atrée*, la vengeance eſt implacable & atroce; elle s'aſſouvit: qu'en arrive-t-il? qu'arrive-t-il à Médée pour avoir égorgé ſes enfans?

Si dans la Tragédie ancienne la paſſion *eſt quelquefois* l'inſtrument ou la cauſe du malheur, ce malheur ne tombe donc pas ſur l'homme paſſionné, mais ſur quelque victime innocente. On diroit que les Grecs évitoient à deſſein le but moral que nous cherchons, car ils n'ont pû le méconnoître. Quoi de plus ſimple en effet, pour guérir les hommes de leurs paſſions, que de

leur en montrer les victimes? quoi de plus terrible & de plus touchant que l'exemple d'un homme à qui la nature & la fortune ont tout accordé pour être heureux, & en qui une seule passion à tout ravagé, tout detruit? une passion, dis-je, sans méchanceté, qui souvent même prend sa source dans un cœur noble & généreux. C'est bien là le caractère mixte que devoit souhaiter Aristote pour réunir la crainte & la pitié; mais le théâtre moderne en a mille exemples, & le théâtre ancien n'en a pas un.

On nous reproche de rendre les passions aimables: il est vrai, nous les parons comme des victimes, pour apprendre à les immoler. Il ne s'agit pas de les faire haïr, mais de les faire craindre: c'est l'attrait qui en fait le danger: pour en prévenir la séduction, il faut donc les peindre avec tous leurs charmes. On tenteroit envain de rendre odieux des sentimens dont un bon naturel est bien souvent la cause & l'excuse. Le ressentiment des injures, la colère, l'ambition, l'amour, les foiblesses du sang, le desir de la gloire,

sont

ſont funeſtes dans leurs effets, *quoiqu'intéreſſans dans leur cauſe*. C'eſt avec ce mélange de bien & de mal qu'il faut qu'on les voye ſur le *théatre*; car c'eſt ainſi qu'on les voit dans la nature, & ce n'eſt que par la reſſemblance que l'exemple eſt ſenſible & *frappant*. Plus le perſonnage eſt intereſſant, plus ſon malheur ſera terrible : ſa bonté, ſes vertus mêmes n'en feront que mieux ſentir le danger de la paſſion qui l'a perdu; & plus la cauſe de ſon malheur *eſt excuſable* par notre *foibleſſe*, plus nous voyons près de nous le précipice où il eſt tombé.

Ce ne ſont plus des accidens inévitables que la Tragédie nous fait craindre; *c'eſt en nous mêmes* qu'elle nous *fait voir les* ennemis que nous avons à combattre, & la ſource des malheurs que nous avons à prévenir. Or cêtte crainte de ſoi-même, non-ſeulement n'eſt pas incompatible avec le courage & la réſolution, mais elle y diſpoſe par la *prudence*, qui eſt la baſe d'une conduite ferme. Ce n'eſt donc pas une foibleſſe dont il ſoit bon de nous guérir.,

mais un ſentiment vertueux qu'on ne peut graver trop avant dans nos ames.

Cette conſtitution de fable eſt à-la-fois ſi morale & ſi intéreſſante, ſi analogue à la Nature & à tous les principes de l'Art, qu'elle ſemble avoir dû ſe préſenter d'abord aux inventeurs de la Tragédie, & ceux qui entendent citer depuis ſi long-tems les Anciens comme nos modèles, doivent trouver bien étrange ce que j'oſe avancer ici, que le théâtre Grec ne fut jamais le théâtre des paſſions. Mais ſi l'on fait attention que la Tragédie ne fut d'abord qu'un Hymne en l'honneur de Bacchus; que Theſpis, ſans autre deſſein que de délaſſer le cœur & d'amuſer le peuple, s'aviſa d'introduire un perſonnage qui récitoit des aventures merveilleuſes; qu'Eſchile ne fit qu'ajoûter un ſecond perſonnage à celui de Theſpis, & changer le récit en action; que Sophocle ſe contenta d'y joindre un troiſiéme acteur, & qu'ainſi ſe forma peu-à-peu ce ſpectacle, ſans avoir eu de plan général; on ne ſera plus étonné qu'il n'eût jamais acquis cette belle forme que lui a donnée le

grand Corneille, en le refondant d'un ſeul jet. Theſpis n'avoit jamais penſé qu'à divertir le peuple; ſes ſucceſſeurs s'y ſont mieux pris, mais ils n'ont guère eu d'autres ſoins. La ſeule loi que leur impoſoit le gouvernement, étoit de nourrir le génie républicain, & de rendre odieuſe la monarchie. On ſait que l'un d'eux fut puni pour avoir oſé préſenter ſur le théâtre Milet réduite en ſervitude. « Les premiers Poëtes (dit „ *Ariſtote* lui-même) en cherchant des „ ſujets, ne les ont pas tirés de leur „ art, mais les ont empruntés de la „ fortune; dont ils ont ſuivi les capri„ ces dans leurs imitations „. Et en effet, de tous les exemples qu'il cite, ſoit de la beauté du ſujet, ſoit de la beauté de la fable, il n'y en a pas un ſeul où la paſſion ſoit la cauſe du malheur.

Deux hommes de lettres, à qui par leur état le ſpectacle étoit interdit, ont trouvé, l'un que le théâtre François n'inſpiroit pas aſſez la crainte; l'autre qu'il n'excitoit pas aſſez la pitié: leurs raiſons méritent d'être diſcutées. « Pour

„ imprimer la crainte à ſes auditeurs (dit „ Arioſte dans ſa Rhétorique) l'Orateur „ doit leur faire concevoir qu'ils ſont „ dans l'état où l'on a ſujet de craindre, „ parce que d'autres qui valoient mieux „ qu'eux ſont tombés dans les malheurs „ dont il les menace „. Le Pere S*** applique au théâtre cette méthode. Il trouve que les anciens l'ont ſuivie, que les modernes l'ont négligée, & que le théâtre y a beaucoup perdu. Selon moi, ce ſont les modernes qui l'ont ſuivie, & les anciens qui l'ont négligée : il s'agit de le faire voir.

L'Orateur qui veut nous inſpirer la crainte, nous préſente non-ſeulement des malheurs dans leſquels nous pouvons tomber, mais qui ont un rapport ſenſible avec nos penchans, nos vices, nos foibleſſes. Il ne nous dit pas : Si vous diſputez le pas à un inconnu comme Œdipe ; ou ſi vous êtes curieux comme lui, vous tuerez votre pere, vous épouſerez votre mere, vous vous arracherez les yeux ; mais il nous dit, Si vous vous livrez à vos paſſions, vous en ſerez les victimes ; ſi vous ca-

lomniez le juſte, ou ſi vous opprimez le foible, le Ciel qui les aime les vengera. Qu'il nous préſente un raviſſeur horriblement puni, comme Thieſte; il ne nous fait pas voir à côté, un monſtre exécrable, comme Atrée, jouiſſant de ſa vengeance & du jour qu'il a fait pâlir; mais il oppoſe l'innocent au coupable, & nous montre celui-ci plus malheureux, même dans ſes ſuccès, que l'autre au comble de l'infortune: l'enfer dans l'ame de Mélitus, le ciel dans celle de Socrate. En un mot, s'il nous met ſous les yeux des exemples de la peine attachée au crime, ce crime ne ſera pas l'effet de l'erreur: car d'une erreur il n'y a rien à conclurre. Il eſt donc évident que le deſſein qu'Ariſtote attribue à l'Orateur, & celui qu'il attribue au Poëte, ne ſont pas les mêmes. Selon lui, le but de l'Orateur eſt de rendre les hommes juſtes par crainte; & le but du Poëte eſt de les guérir de la crainte & la pitié, comme de deux maladies de l'ame. Et ſi l'on demande d'où vient qu'Ariſtote ne donne pas à la Poëſie le même objet qu'à l'Élo-

quence; C'eſt que dans ſon ſyſtème poëtique il falloit accorder les préceptes, avec les exemples, & qu'il étoit Sophiſte comme un autre au beſoin.

Il y a deux ſortes de crainte à diſtinguer dans l'effet théâtral, l'une directe, l'autre réfléchie; & cette diſtinction qu'on n'a pas faite encore, applanit la difficulté. Antiochus tient au bord de ſes lèvres la coupe empoiſonnée; c'eſt pour lui que je tremble: Oroſmane, dans un moment de jalouſie & de fureur, vient de tuer *Zaïre* qu'il adoroit; capable des mêmes paſſions, c'eſt pour moi-même, c'eſt moi que je crains: Œdipe, ſans le ſavoir, ſans le vouloir, ſans l'avoir mérité, tombe dans des malheurs, dans des crimes qui me font trembler, & ma frayeur a pour objet mon aveuglement, ma dépendance, ma foibleſſe, & l'aſcendant de ma deſtinée, tous maux auxquels je ne puis rien. Ainſi, tantôt la crainte que j'éprouve m'eſt étrangère, tantôt elle m'eſt perſonnelle: l'une ceſſe avec le péril du perſonnage intéreſſant, ou ſe diſſipe l'inſtant d'après; l'autre laiſſe une impreſſion qui ſurvit à l'illuſion du ſpectacle; mais elle eſt infruc-

meuſe, ſi elle naît d'un malheur *indépendant* de celui qui l'éprouve. Il *n'y a* que l'exemple des maux que l'homme ſe fait librement à lui-même, qui ſoit pour l'homme une leçon. Le théâtre où le malheur procéde de la volonté *que la* paſſion égaré ou ſéduit, eſt donc *le* ſeul *où* ſoit obſérvée la méthode qu'Ariſtote preſcrit à l'Orateur, d'intimider l'homme par l'exemple de l'homme.

Du reſte, ce que le Pere S*** reproche aux Poëtes François fait leur éloge. *C'eſt pour* rendre la paſſion redoutable autant *qu'elle* eſt dangereuſe, qu'ils ne nous cachent aucuns des moyens qu'elle a de nous ſéduire & de nous égarer. Il faut que l'homme ſache, non-ſeulement dans *quel abîme la paſſion le* conduit, mais par *quels détours* elle peut l'y conduire. C'eſt aux fleurs mêmes dont le bord de cet abîme eſt parſemé, qu'il doit apprendre à le connoître. C'eſt, dit-on, ménager le coupable, que ne peindre les charmes de la ſéduction à laquelle il a ſuccombé. Oui ſans doute, & c'eſt par-là qu'on le rend plus digne de pitié que de haine : auſſi *n'eſt-ce* pas de crime, mais de foibleſſe

qu'il s'agit de convaincre les ſpectateurs ; pour les faire trembler ſur eux & pour eux. Ce c'eſt pas non plus le malheur inévitable de leur condition qu'il eſt utile de leur exagérer, mais le malheur qu'ils y attachent eux-mêmes par les excès auxquels ils ſe livrent. La crainte réfléchie qu'inſpire le théâtre moderne peut donc n'être pas auſſi forte que celle qu'imprimoit le théâtre ancien ; mais elle eſt beaucoup plus ſalutaire, & d'une mortalité plus ſenſible pour le plus grand nombre des ſpectateurs. Voyons ſi le réproche qu'on lui fait du côté de la pitié, n'eſt pas auſſi injuſte.

On peut nous objecter d'abord, qu'un malheur volontaire n'excite point la pitié ; mais diſtinguons un malheur volontaire en lui-même, d'un malheur cauſé par une faute volontaire. L'un, comme celui de Brutus, de Régulus & de Caton, eſt du choix de celui qui l'éprouve : alors ce n'eſt pas de l'avoir choiſi qu'on eſt à plaindre, mais d'avoir été réduit à le choiſir ; & ſi l'alternative eſt telle qu'on ne peut ſans crime ou ſans honte ſe diſpenſer du choix qu'on a fait, il eſt dans l'ordre des maux inévitables : telle eſt la

ſituation de Rodrigue, & c'eſt *par-là* qu'elle eſt ſi touchante. Si le choix eſt abſolument libre, comme celui de Décius, il excite l'admiration, mais il n'inſpire ni pitié ni crainte. Quant au malheur cauſé par une faute volontaire, la pitié qu'il inſpire dépend de l'indulgence qu'on a pour la faute. Or il y a des fautes, non-ſeulement excuſables, mais intéreſſantes : telles ſont celles de l'amour. On s'intéreſſe, on tremble (dit le Pere J***) pour un héros aimable & vertueux, dont les jours ou la fortune ſont ménacés ; mais pourquoi pleureroit-on ? l'eſpérance reſte toujours, & l'eſpérance arrête les larmes. Il ajoute, « Que » nous voulons voir le vice puni & la » *vertu triomphante*, & que nous renon» çons *par-là* aux traits les plus tou» chans, pour n'en traiter que des foi» bles ».

J'obſerve 1°. que les ſujets les plus pathétiques du théâtre ancien ont été mis ſur notre ſcène ; & que ceux qui finiſſent par le ſuccès des bons & le malheur des méchans, ne ſont pas moins pathétiques, témoins la Mérope & les deux

Iphigénies. 2°. Que les sujets mis nouvellement au théâtre, tels que ceux du Cid, de Rodogune, d'Inez, de Mahomet, d'Alzire, de Sémiramis, de l'Orphelin de la Chine, ne le cédent point en pathétique aux plus beaux de l'antiquité. 3°. Que le pathétique de l'action théâtrale ne dépend pas du dénuement, mais bien de ce qui le précéde. Pour me faire entendre supposons, selon le vœu du Pere J***, que l'on change le dénouement de Mérope, d'Iphigénie en Aulide, ou de l'Orphélin; qu'Egiste meure au lieu de Poliphonte; que Diane laisse consumer le sacrifice qu'elle a demandé; que celui de Zamti s'accomplisse: est-ce après une telle catastrophe qu'une mere désolée aura le tems d'attendrir l'ame des spectateurs? Quand le malheur est décidé, tout est fait: on n'écoute pas même les plaintes. Le dénouement de Sémiramis est le plus pathétique du théâtre, parce que le Poéte y a ménagé la plus tragique des reconnoissances. Ninias croit avoir tué le perfide Assur; il se trouve avoir poignardé sa mere; & cette révolution met le comble à la terreur & à la pitié. Une ré-

volution pareille fait la beauté du dénouement d'Inès. Mais que la cataſtrophe ne ſoit que funeſte comme celle de Britannicus, qu'ajoutera-t-elle au pathétique? C'eſt dans le moment du péril que l'on tremble ; c'eſt quand on arrache à Mérope ſon fils, à Idamée ſon enfant, à Clitemneſtre ſa fille, que la nature fait ſes derniers efforts. Que l'on demande à cent mille ſpectateurs, que ces tableaux ont attirés, ſi l'eſpérance arrête les larmes. Les Poétes par l'évidence du péril & la force de l'illuſion, ſavent bien nous dérober ce qui peut affoiblir la crainte ou ſuſpendre la pitié: c'eſt l'artifice de la compoſition de montrer l'abîme & de cacher l'iſſue ; & dans cet art les Poétes modernes ſont fort au-deſſus des anciens.

Il reſte cependant à examiner ſi la Tragédie dont le dénouement nous conſole, eſt moins utile pour les mœurs que celle dont le dénouement achève de nous affliger. S'il nous conſole, dit-on, l'impreſſion de la terreur & de la pitié s'efface. Mais ne s'efface-t-elle pas de même après un dénouement funeſte, dès que l'illuſion a ceſſé? Quelques minutes de plus en font

tout l'avantage ; & dès qu'on a eu le tems de se dire, que ce qu'on vient de voir n'est qu'un jeu, ce qu'on éprouve au-delà n'est qu'un reste de saisissement qui n'a plus rien de moral. Où est donc, peut-on me demander, l'utilité du pathétique ? Dans l'exercice de la sensibilité, que je regarde comme un grand bien, & dans l'impression de l'exemple : car en cessant de craindre pour le personnage fictif que je viens de voir en danger, je ne cesse pas de craindre pour moi-même. Je ne vois plus ses périls, mais je sens les miens ; & ma réflexion rejettant ce que le spectacle a eu de trompeur, recueille & conserve avec soin ce qu'il a eu de réel & d'utile. Il en est de la peinture du crime & de la vertu comme de celles des passions : le sentiment qu'elle excite en nous, quoique né dans l'illusion, ne s'efface pas avec elle. Que Britannicus vienne d'être empoisonné, c'est une erreur qui s'évanouit ; mais qu'une ame, comme celle de Burrhus, soit digne d'amour & de respect ; qu'une ame, comme celle de Narcisse, soit digne de mépris & d'horreur, ce sont des vérités qui me restent.

D'un Poëme dont l'objet a changé, les moyens ont dû changer de même, & nous allons examiner en quoi.

Les principaux moyens de la Tragédie sont compris dans cette division : la fable, les mœurs & le discours. La fable embrasse l'invention du sujet & la composition des choses ; les mœurs sont les qualités, les inclinations des personnes ; le discours est l'exposé des choses & l'expression des mœurs.

Dans le systéme des Grecs il étoit naturel qu'on subordonnât les mœurs à la fable. » C'est par les actions qu'on est heu-„ reux ou malheureux (disoit Aristote). „ La Tragédie n'agit donc point pour „ imiter les mœurs, mais elle ajoûte les „ mœurs *à cause de l'action* „. On ne peut exprimer plus clairement la méthode des Anciens. Prenez l'inverse, & vous aurez la nôtre. C'est par les qualités, les inclinations de l'ame, avons-nous dit, qu'on est heureux ou malheureux, & ce ne sont pas les faits qui instruisent, mais les causes de ces faits : donc il ne faut imiter les actions que dans la vûe de peindre & de corriger les mœurs. Aristote raisonnoit en

Poëte, & nos Poëtes ont raiſonné en Philoſophes citoyens

La fable eſt le moyen le plus efficace & le plus important du Poëme. comme Poëme. Je conviens même avec Ariſtote, qu'elle ſe paſſe de mœurs décidées, & qu'elle peut, ſans leur ſecours, exciter en nous la crainte & la pitié. Mais cela ſuppoſe une action dont les incidens viennent du dehors, arrangés par la deſtinée, ce qui n'a plus rien de moral; au-lieu que ſi l'action naît de l'ame des acteurs, la ſource du bonheur ou du malheur eſt en eux-mêmes, & les mœurs ſont à la fable ce que la cauſe eſt à ſon effet. Auſſi le Taſſe a-t-il décidé que la fable n'eſt rien ſans les mœurs.

Il y a donc dans le choix du ſujet deux qualités eſſentielles à conſidérer: ſavoir, s'il eſt terrible & touchant, & s'il eſt d'un exemple utile.

Celui qui ne veut qu'intéreſſer n'a beſoin que de livrer au ſort une victime innocente, un homme ſans paſſions, ſans caractère, ſans mœurs décidées, mêlé de vices & de vertus, ou,

si l'on veut, sans vertus & sans vices, en un mot, ni méchant ni bon.

Il suffit qu'il soit homme & qu'il soit malheureux.

C'est la dévise du théâtre ancien.

Mais celui qui veut nous instruire, nous corriger en nous intéressant, doit écarter de son sujet la fatalité, la contrainte, & faire de l'homme passionné, mais libre, l'instrument de son propre malheur. C'est la méthode du théâtre moderne.

Cependant, pour nous instruire avec fruit, il faut nous plaire, & pour nous plaire il faut nous émouvoir. Le pathétique est donc la première qualité de de la *fable*, & le pathétique est essentiellement dans le sujet. Il est donc vrai, pour nous comme pour les anciens, que *le sujet est l'ame de la Tragédie*.

Le sujet doit être une action, c'est-à-dire, un effet procédant de sa cause. Cette action doit être vraisemblable. On a déjà vû ce que j'entends par-là (Ier. vol. ch. X.) « Il faut absolument (dit „ Aristote) que dans tous les incidens

„ qui composent la fable, il n'y ait rien
„ qui soit sans raison ; ou si cela est
„ impossible, on doit faire ensorte que
„ ce qui est sans raison se trouve hors
„ de la Tragédie, comme Sophocle l'a
„ sagement observé dans son Oedipe „.
En effet, on ne sait ni pourquoi ce malheureux Prince a été destiné au parricide & à l'inceste, ni comment le successeur de Laïus a si long-tems ignoré les circonstances de sa mort. Je ne conseille à aucun Poëte de se fier à cet exemple. Nous passons comme inexplicables les decrets de la destinée ; nous dispensons même les Poëtes de rendre raison d'un fait naturel aisé à concevoir. Mais s'il est difficile à croire, nous demandons qu'il soit expliqué ; & celui qui dans l'avant-scène le supposeroit sans raison, bâtiroit comme sur le sable.

Il faut que l'action soit théâtrale, j'entens, que tout ce qui doit être en spectacle soit possible à représenter. Les choses indécentes, horribles, ou d'un merveilleux que l'œil démentiroit, doivent se passer hors de la scène.

Nec pueros coram populo Medea trucidet; Horat.
Aut humana palam coquat exta nefarius
Atreus;
Aut in avem Progne vertatur, Cadmus in
anguem.

Cette règle est encore plus gênante sur notre théâtre que sur le théâtre d'Athènes, & la raison en est bien naturelle. Tout s'affoiblit dans le lointain; & ce qui nous révolte ou nous blesse de près, vû de plus loin nous émeut à peine. Le même tableau sur un plus grand théâtre faisoit donc une impression moins vive; & ce qui dans un spectacle immense n'avoit que le dégré de force qu'il falloit pour remuer les cœurs, les souléveroit dans nos petites salles, où tout se passe sous nos yeux. Il nous seroit affreux, par exemple, de voir à deux pas de distance, Oedipe verser sur ses enfans des gouttes de sang au-lieu de larmes, & peut-être la seule différence des lieux est-elle cause que le tragique s'est affoibli. Je parle du tragique qui tombe sous les sens; car celui qui résulte des mouvemens, des affec-

tions de l'ame eſt ou doit être par-tout le même, & la force en fait la beauté.

Il faut que l'action ſoit merveilleuſe, quoique dans l'ordre de la Nature, c'eſt-à-dire, que la cauſe de l'évènement le produiſe par des moyens étranges, & paroiſſe juſque-là diſpoſée à un effet contraire, ou du-moins différent : *Da una artificioſa teſtura di nodi naſca una intrinſeca e veriſſimile e ineſperata ſolutione.* Alors la leçon eſt plus frappante, moins commune, & par-là plus utile : car elle nous découvre ou de nouveaux périls dans la proſpérité, ou de nouvelles reſſources dans l'infortune, ce qui doit naturellement nous rendre plus prudens ou plus courageux.

Le Taſſe.

Par la même raiſon l'action doit être progreſſive & d'une certaine étendue ; car ſi l'effet procédoit immédiatement de ſa cauſe, le rapport en étant trop viſible, il n'y auroit plus rien d'étonnant. Ajoûtez que l'ame auroit à peine le tems de goûter le plaiſir de s'éprouver compatiſſante. Il faut donc lui ménager une émotion graduée qui ſucceſſivement l'agite, & la preſſe de plus

en plus, jusqu'à ce moment de trouble, d'attendrissement & d'effroi, au-delà duquel la douleur cesse d'être un plaisir. Ajoûtez encore cette raison d'Aristote, que la beauté consiste dans l'ordre & la grandeur. Il est donc de l'essence de l'action théâtrale d'avoir une certaine étendue. Mais « la mémoire » (dit le Tasse) est juge de la gran- » deur du Poëme, comme l'œil est juge » de la grandeur des corps ». Il faut donc que l'esprit la saisisse à-la-fois, & que la mémoire l'embrasse.

Cette action doit être entière & complette, c'est-à-dire, avoir son commencement, son milieu, & sa fin. Or le commencement est ce qui ne suppose rien avant *soi*, *mais* qui laisse attendre après soi quelque chose; la fin est ce qui ne laisse rien attendre, mais qui suppose quelque chose avant soi; le milieu est ce qui dépend de quelque chose qui précède, & qui fait attendre quelque chose qui suit. Ainsi, dans le passage d'un état à un autre, les deux termes doivent être un repos; avec cette différence, qu'on peut supposer l'action

commencée, mais qu'on ne peut pas la laiſſer imparfaite : c'eſt-à-dire, qu'on peut la prendre plus bas que ſa ſource, mais qu'il faut la conduire au terme de ſon cours. C'eſt même une règle preſcrite de rapprocher, autant qu'il eſt poſſible, les deux extrémités de la fable, afin que l'intérêt ſoit plus vif, & le mouvement plus rapide.

Plus la cauſe eſt collective & l'effet compoſé, moins la fable eſt ſimple; mais l'action n'en eſt pas moins une, & cette unité conſiſte dans le rapport intime & réciproque de ce tout moral avec ſes parties, ſoit dans la cauſe, ſoit dans l'effet. On a reconnu ſur notre théâtre le défaut des intrigues épiſodiques ; & il eſt certain que ſi la chaîne eſt double, quoiqu'entrelacée, l'attention & l'intérêt s'affoibliront en ſe diviſant : l'ame ſera obligée de changer d'objet; & comme elle ne peut obéir à deux mouvemens à-la-fois, il eſt à craindre qu'en ſe ſuccédant ils ne ſe détruiſent l'un l'autre. Il ne ſuffit pas qu'un épiſode ſoit adhérent à l'action principale, il faut qu'il lui ſoit inhé-

tent ; & tout incident qui dans *la fable*, ne fait point partie ou de la cauſe, ou de l'effet, ou des moyens, ou des obſtacles ; en un mot, " tout ce qui peut Ariſtote.
„ être mis ou obmis, ſans faire un chan-
„ gement ſenſible „ ; tout cela, dis-je, doit être banni d'une fable bien conſtituée. Juſqu'ici les règles du théâtre Grec ſont communes à tous les théâtres du monde, parce qu'elles ſont relatives à la vraiſemblance, à l'illuſion, à l'intérêt, en un mot, au plaiſir que ce ſpectacle doit cauſer, & que j'appelle la fin poëtique.

Mais des règles qui ne ſe fondent que ſur l'opinion ou ſur des circonſtances locales, n'ont pas la même autorité : de ce *nombre eſt* celle qu'on a preſcrite à *la Tragédie* ſur le choix de ſes perſonnages.

Ariſtote veut que pour ſujet " on choi-
„ ſiſſe parmi les hommes qui ſont dans
„ une fortune éclatante, & dans une
„ grande réputation, quelque perſon-
„ nage illuſtre qui, comme Oedipe &
„ Thieſte, ſe ſoit rendu malheureux „.
Je penſe au contraire qu'une action, pour

être importante & mémorable, digne en un mot d'être rappellée aux siécles à venir comme un exemple utile & frappant, n'a pas besoin d'un personnage illustre. Ceci demande quelque détail.

Les Anciens avoient des motifs que nous n'avons pas, de choisir des hommes dont la fortune intéressât tout un peuple : 1°. la fin politique qu'ils se proposoient ; 2°. l'intérêt national qui se mêloit à l'interêt personnel, dans les sujets pris de l'histoire fabuleuse de leurs ancêtres ; 3°. la facilité de faire intervenir le chœur dans une action publique ; au-lieu que dans les accidens de la vie privée, il eût été difficile de l'introduire avec vraisemblance. Tout cela nous est étranger. Quant aux raisons qui nous sont communes avec eux, il est certain que la dignité des personnages peut donner plus de poids à l'exemple ; & lorsqu'on a le choix, il est avantageux de prendre au-moins des noms fameux. Le sort d'un homme public, d'un héros, d'un Monarque, a de l'influence sur le sort des états, & par conséquent il ajoûte à l'ac-

tion théâtrale plus d'importance & de grandeur : il en résulte aussi pour le spectacle plus de pompe & de majesté.

Je sai ce qu'on oppose à ces motifs : l'élévation des personnages fait que leur sort nous touche moins, dit-on ; les revers qui les menacent ne menacent pas le commun des hommes ; & plus leur fortune excite l'envie, moins leur malheur exite la pitié.

Mais, 1°. tout cela est détruit par les faits : Mérope, Hécube, Clitemnestre, Brutus, Orosmane, Antiochus, sont par leur rang fort élevés au-dessus du peuple qu'ils attendrissent ; & nous pleurons, nous frémissons pour eux, comme s'ils étoient nos égaux. Un Roi dans le bonheur est pour nous un Roi ; dans le malheur il est pour nous un homme ? d'autant plus à pleindre qu'il étoit plus heureux, & que chacun de nous se mettant à sa place, sent tout le poids du coup qui l'a frappé.

Le but de la Tragédie est, selon nous, de corriger les mœurs en les imitant, par une action qui serve d'exemple. Or que la victime de la passion soit illustre,

que ſa ruine ſoit éclatante, la leçon n'en eſt pas moins générale. La même cauſe qui répand la déſolation dans un état peut la répandre dans une famille : l'amour, la haine, l'ambition, la jalouſie, & la vengeance, empoiſonnent les ſources du bonheur domeſtique comme celles du bonheur public. Il y a par-tout des hommes colères comme Achille ; des meres faciles comme Ecube ; des amantes foibles comme Inés, ou emportées comme Hermione ; des amans capables de tout dans la jalouſie comme Oroſmane, & furieux par excès d'amour. Ainſi, du-moins dans les ſujets paſſionnés, la moralité de l'exemple eſt commune, & l'intérêt univerſel. Il en eſt de même des ſujets où l'action naît du contraſte du vice & de la vertu, du crime & de l'innocence, ou de deux devoirs oppoſés. Ce n'eſt pas ſeulement pour les Rois que la clémence d'Auguſte eſt un modèle à ſuivre ; & lorſqu'Alcide, le plus vaillant des hommes, deſcend des cieux pour engager Philoctete ſon ami à pardonner aux Atrides l'ingratitude la plus ſenſible, & le plus cruel abandon ; ce n'eſt pas moins une

une leçon pour le peuple qu'un exemple pour les héros. La Morale est une pour tous les états. Le dévoir des petits & le dévoir des grands sont comme deux cercles concentriques, qui ont tous deux les mêmes rayons.

Mais autant je suis éloigné de préférer la Tragédie populaire à la Tragédie héroïque, autant je suis éloigné de l'exclure du Théâtre. La Tragédie est l'imitation d'une action générale, & non pas d'un fait particulier. Elle nous fait voir, non ce qui peut arriver à un homme de tel rang, mais à un homme de tel caractère. C'est donc par les mœurs des personnages, & non par leur naissance & leur fortune que le sujet sera théâtral. " Plus la fable approche des évé-
„ nemens ordinaires, plus elle ouvre
„ dans l'ame une entrée libre aux maxi-
„ mes qu'elle renferme. „ La Tragédie populaire a donc ses avantages, comme l'héroïque a les siens. Quelle comparaison de Barnewel avec Athalie du côté de la pompe & de la majesté du théâtre! mais aussi quelle comparaison du côté du pathétique & de la moralité!

C'eſt faire injure au cœur humain & méconnoître la Nature, que de croire qu'elle ait beſoin de titres pour nous émouvoir & nous attendrir. Les noms ſacrés d'ami, de pere, d'amant, d'époux; de fils, de mere, d'homme enfin: voilà les qualités pathétiques: leurs droits ne preſcriront jamais. Qu'importe quel eſt le rang, le nom, la naiſſance du malheureux; que ſa complaiſance pour d'indignes amis, & la ſéduction de l'exemple, ont engagé dans les piéges du jeu, qui a ruiné ſa fortune & ſon honneur, & qui gémit dans les priſons, dévoré de remords & de honte? Si vous demandez quel il eſt; je vous répons, Il fut homme de bien, & pour ſon ſupplice il eſt époux & pere; ſa femme qu'il aime & dont il eſt aimé, languit, réduite à l'extrême indigence, & ne peut donner que des larmes à ſes enfans qui demandent du pain. Cherchez dans l'hiſtoire des héros une ſituation plus touchante, plus morale, en un mot plus tragique; & au moment ou ce malheureux s'empoiſonne, au moment, ou après s'être empoiſonné il apprend que le ciel

venoit à ſon ſecours ; dans ce moment douloureux & terrible, où à l'horreur de mourir ſe joint le regret d'avoir pu vivre heureux ; dites-moi ce qui manque à ce ſujet pour être digne de la Tragédie ? Le merveilleux, me direz-vous. Hé, ne le voyez-vous pas ce merveilleux dans le paſſage rapide de l'honneur à l'opprobre, de l'innocence au crime, du doux repos au déſeſpoir, en un mot, dans l'excès du malheur attiré par une foibleſſe.

Un jeune homme (c'eſt un fait arrivé) devient éperdument amoureux d'une femme, que dès ſon enfance il ne connoît qu'à titre d'amie & par ſes bienfaits. Dans l'emportement de ſa paſſion il la preſſe, & la réduit au point de lui avouer qu'elle eſt *ſa mere. A l'inſtant* même il ſe tue à *ſes yeux. Cet* événement, pour être digne de la Tragédie, a-t-il beſoin d'être relevé par les noms de reine & de héros ? L'hiſtoire d'un homme accuſé d'avoir aſſaſſiné ſon fils, & qui meurt dans ſes ſupplices ; en prenant la nature & le ciel à témoins de ſon innocence, aura-t-elle beſoin d'être ennoblie, pour déchirer le cœur de nos neveux ?

C'eſt un préjugé puérile & faux, que de faire dépendre la qualité du Poëme de la qualité des perſonnages (a) Ce ſont les effets qui diſtinguent les cauſes, & le ſceau du tragique eſt l'impreſſion de la terreur & de la pitié.

Que la Tragédie fût eſſentiellement une leçon de politique, & la vérité qu'elle doit enſeigner une maxime d'état, il eſt certain qu'elle en devroit prendre l'exemple dans le rang de plus élevé: j'avourai même que ces leçons étant les plus importantes, ces ſujets ſont auſſi les plus beaux. Mais ſi l'on ſe borne à donner de grandes leçons de mœurs, n'eſt-ce point aſſez d'un exemple vulgaire? La Tragédie ſuppoſe alors un génie moins élevé; mais elle en exige un d'autant plus naturel, que le modéle eſt plus près de nous, & que nous jugeons mieux de la reſſemblance.

Par trop de ménagement pour le préjugé que j'attaque, Corneille qui étoit bien éloigné de mépriſer la Tragédie po-

(a) *Appare che la nobiltà, o lo ſtato reale, & la viltà, o lo ſtato privato, conſtituiſcono la differenza delle Poeſie* (Caſtelvetro.)

pulaire, a manqué le plus grand effet du cinquieme acte de Don Sanche. Après ces beaux vers,

Je ſuis fils d'un Pêcheur, & non pas d'un infâme.
La baſſeſſe du ſang ne va point juſqu'à l'ame:
Et *je renonce* aux noms de Comte & de Marquis,
Avec bien plus d'honneur qu'aux ſentimens d'un fils.
Rien n'en peut effacer le ſacré caractère.
De grace, commandez qu'on me rende mon *pere.*

Au-lieu d'un récit qui émeut foiblement, que n'a-t-il fait paroître au milieu de la cour de Caſtille, le Pêcheur lui-même, dans les bras duquel ſon fils Don Sanche auroit *volé? Cette leçon* n'auroit été que plus attendriſſante pour les ames vertueuſes, & plus accablante pour ces enfans dénaturés, qui dans une haute fortune, rougiſſent d'un pere obſcur & malheureux.

On ne ſe borne pas à vouloir que dans la Tragédie les perſonnages ſoient d'un rang illuſtre, on veut encore qu'ils ſoient connus; & Caſtelvetro ne permet

pas même d'inventer les noms des acteurs ſubalternes. Mais Ariſtote décide que tout peut être d'invention, & les faits & les perſonnages: la pratique du théâtre le confirme, & la raiſon le perſuade encore plus. Je conviens que la vérité mêlée au menſonge, lui communique ſon autorité; mais j'ai déjà fait voir en parlant de la vraiſemblance, qu'une fiction bien tiſſue n'a pas beſoin d'un tel ſecours. Un fait n'eſt pas connu dans l'hiſtoire; & qu'importe? Avons-nous tous les lieux, tous les ſiécles préſens? Qui de nous s'inquiette de ſavoir où le Poëte a pris ce tableau qui l'attendrit, ce caractère qui l'enchante? On ſeroit plus fondé à craindre qu'en attribuant à un perſonnage illuſtre ce qui ne lui eſt point arrivé, on ne fût comme démenti par le ſilence de l'hiſtoire; mais alors chacun de nous ſuppoſe que cette circonſtance d'une vie célébre lui eſt échappée; & pourvû qu'elle s'accorde avec ce qui lui eſt connu des perſonnes, des lieux, & des tems, il ne demande rien de plus.

Après tout, l'illuſion du théâtre eſt

volontaire : on sait en y allant qu'on sera trompé ; & loin de s'en défendre, on se plaît à l'être, pourvû qu'on le soit avec art.

Parmi les qualités de l'action, je ne compte pas la moralité, parce qu'elle n'est pas essentielle au Poëme comme Poëme. L'Oedipe où les dieux seuls sont criminels; les deux Iphigenies, ces monumens de la plus affreuse superstition; la Phèdre, où l'innocence est prise pour victime, ont aujourd'hui le même succès que sur le théâtre d'Athènes. La raison en est simple : ces sujets sont terribles & touchans. Que l'exemple en soit utile ou nuisible aux mœurs, c'est à quoi ne pense guère un peuple qui cherche le plaisir d'être ému. Aussi en ne supposant aux Poëtes que le dessein d'enlever les suffrages, peut-être leur dirois-je comme le P. J**. « Poëtes tragiques, vous êtes » Peintre ; il s'agit de remuer fortement » le spectateur. Vous ne l'occuperez que » quelques instans; profitez-en pour boul- » verser son ame. Employez les couleurs » les plus fortes, les coups de pinceau » les plus hardis.

Je conviens avec ariſtote, qu'il n'eſt rien de plus capable de nous émouvoir qu'un perſonnage, qui par erreur ou par l'impulſion d'une cauſe invincible, fait périr ce qu'il y a de plus cher, un ami ſon ami, un fils ſa mere, une mere ſon fils, *&c.* J'avourai de même, avec M. Diderot, " que s'il y a quelque choſe „ de touchant, c'eſt le ſpectacle d'un „ homme rendu coupable & malheureux „ mlgré lui. „ Mais j'en reviens ſans ceſſe à l'utilité morale dont un Poëte, homme de bien, ne doit jamais ſe diſpenſer, quoique le peuple l'en diſpenſe. Et quel prix, quelle ſolidité, quel attrait cet avantage de plus ne donne-t-il pas à un beau Poëme! Comparez ce qui reſte dans l'ame après le ſpectacle d'Oedipe, d'Électre, & d'Atrée, avec ce qui reſte après le ſpectacle de Cinna, de Britannicus, de Radamiſte, & d'Alzire. Dans Cinna, l'on voit à quel excès peut ſe porter une amour effréné, & quel eſt l'empire de la clémence ſur les cœurs les plus inflexibles: Dans Britannicus, l'affreuſe deſtinée d'un jeune Prince, qui naturellement porté au vice, eſt encore

livré à la basse ambition des *flatteurs* dans Radamiste, les tourmens d'un cœur que les passions ont entrainé dans le crime, & les malheurs qui naissent de l'extrême sévérité d'un pere envers ses enfans : dans Alzire, l'avantage de la belle nature sur l'éducation, & de la religion sur la nature. Voilà des leçons générales, touchantes & lumineuses. Mais de l'Oedipe, de l'Electre, de l'Atrée, *&c.* quel fruit pouvons-nous recueillir.

Si l'on a bien conçu quel étoit l'objet du théâtre Grec, & quel est l'objet du théâtre moderne, on doit prévoir que les ressorts de celui-ci ne sont ni aussi simples, ni aussi faciles à manier.

Voyons à quoi se réduisoit la théorie des Anciens relativement à la composition *de la fable*. *Aristote* la divise en quatre parties de *quantité* : le prologue, ou l'exposition ; l'épisode, ou les incidens ; l'exode, ou la conclusion ; & le chœur que nous avons supprimé, *otiosus curator rerum*. Il parle du nœud & du dénouement ; mais le nœud ne l'occupe guère. Il distingue, comme je l'ai dit, les fables simples & le fables implexes. Scalig.

Il appelle simples, " les actions qui étant
„ continues & unies finissent sans recon-
„ noissance & sans révolution. „ Il appelle implexes, " celles qui ont la révo-
„ lution ou la reconnoissance, ou mieux
„ encore, toutes les deux. „ Or la seule règle qu'il prescrit à l'une & à l'autre espèce de fable, c'est que la chaîne des incidens soit continué; qu'au-lieu de venir l'un après l'autre ils naissent naturellement les uns des autres contre l'attente du spectateur, & qu'ils amènent le dénouement. Et en effet, dans ses principes il n'en falloit pas davantage, puisqu'il ne demandoit qu'un événement qui laissât le spectateur pénétré de terreur & de compassion. Ce n'est donc qu'au dénouement qu'il s'attache. Mais quel sera le pathétique intérieur de la fable? c'est ce qui l'intéresse peu.

On voit donc bien pourquoi sur le théâtre des Grecs, la fable n'ayant à produire qu'une catastrophe terrible & touchante, elle pouvoit être si simple; mais cette simplicité qu'on nous vante, n'étoit au fond que le vuide d'une action stérile de sa nature. En effet, la cause des év-

nemens étant indépendante des personnages, antérieure à l'action même, ou supposée au-dehors, comment la fable auroit-elle pu donner lieu au contraste des caractères & au combat des passions?

Dans l'Œdipe, tout est fait avant que l'action commence. Laius est mort; Œdipe a épousé Jocaste: il n'a plus, pour être malheureux, qu'à se reconnoître inceste & parricide. Peu-à-peu le voile tombe, les faits s'éclaircissent, Œdipe est convaincu d'avoir accompli l'oracle, & il s'en punit: voilà le plan du chef-d'œuvre des Grecs. Heureusement il y a deux crimes à découvrir, & ces éclaircissemens qui font frémir la nature occupent & remplissent la scène. Dans l'Hécube, dès que l'ombre d'Achille a demandé qu'on lui immole Polixène, il n'y a pas même à délibérer: Hécube n'a plus qu'à se plaindre, & Polixène n'a plus qu'à mourir. Aussi le Poëte, pour donner à sa pièce la durée prescrite, a-t-il été obligé de recourir à l'épisode de Polidore. Dans l'Iphigénie en Tauride, il est décidé qu'Oreste mourra, même avant qu'il arrive: sa qualité d'étranger

fait son crime. Mais comme la pièce est implexe, la reconnoissance prolongée remplit le vuide, & supplée à l'action. On peut remarquer que je cite les chefs-d'œuvre du théâtre des Grecs.

Comment donc les Grecs, avec un événement fatal, & dans lequel le plus souvent les personnages n'étoient que passifs, trouvoient-ils le moyen de fournir à cinq actes? Le voici: 1°. on donnoit sur leur théâtre plusieurs Tragédies de suite dans le même jour: Dacier prétend qu'on en donnoit jusqu'à seize; elles ne devoient donc pas être aussi longues que sur le théâtre François. 2°. le chœur occupoit une partie du tems, & ce qu'on appelle un acte n'avoit besoin que d'une scène; 3°. des plaintes, des harangues, des descriptions, des cérémonies, des disputes philosophiques ou politiques remplissoient les vuides; & au-lieu de ces incidens qui doivent naître les uns des autres & amener le dénouement, l'on entremêloit l'action de détails épisodiques & superflus, dont les Grecs s'amusoient sans doute, mais dont les François ne s'amuseroient pas.

La grande ressource des Poëtes Grecs étoit la reconnoissance, moyen fécond en mouvemens tragiques, sur-tout favorable au génie de leur théâtre, & sans lequel leurs plus beaux sujets, comme l'Oedipe, l'Iphigénie en Tauride, l'Électre, le Cresphonte, le Philoctete, se seroient presque réduits à rien.

On peut voir dans la Poëtique d'Aristote, & sur-tout dans le Commentaire de Castelvetro, de combien de manières se varioit la reconnoissance, soit relativement à *la situation* & à la qualité des personnes, *soit* relativement aux moyens qu'on employoit pour l'amener, & aux effets qu'on lui faisoit produire.

La reconnoissance à laquelle Aristote donne *la préférence*, est celle qui naît *des incidens de l'action*, comme dans l'Oedipe; mais je crois pouvoir lui comparer celle qui naît d'un signe involontaire que l'inconnu laisse échapper, comme dans l'Opera de Thésée, où ce jeune héros est reconnu à son épée au moment qu'il jure par elle. Le plus beau modéle en ce genre est la manière dont Oreste *se faisoit* connoître à sa sœur dans l'Iphi-

génie du Sophiste Polydes, lorsque ce malheureux Prince, conduit aux marches de l'autel pour y être immolé, disoit: » » Ce n'est donc pas assez que ma sœur » ait été sacrifiée à Diane; il faut aussi » que je le sois ».

La reconnoissance doit-elle produire tout-à-coup la révolution, ou laisser encore en suspens le sort des personnages? Dacier qui préfere la plus décisive, n'a vû l'objet que d'un côté.

Si la révolution se fait du bonheur au malheur, elle doit être terrible, & par conséquent inattendue: alors la reconnoissance, comme dans l'Œdipe, doit tout changer, tout renverser, tout décider en un instant. Si au contraire la révolution se fait du malheur au bonheur, & que la reconnoissance réunisse des malheureux qui s'aiment, comme dans Mérope & dans Iphigénie; pour que leur réunion soit attendrissante, il faut que l'évènement soit suspendu & caché: car la joie pure & tranquille est le poison de l'intérêt. L'art du Poëte consiste alors à les engager, au moyen de la reconnoissance même, dans un péril nouveau, sinon

plus terrible, au-moins plus touchant que le premier, par l'intérêt qu'ils prennent l'un à l'autre. Mérope en est un exemple rare & difficile à imiter.

Il n'y a point de reconnoissance sans une sorte de péripétie ou changement de fortune; ne fît-elle, comme dans la fable simple, qu'ajoûter au malheur des personnages intéressans. Mais il peut y avoir des révolutions sans reconnoissance, & quoiqu'elles ne soient pas aussi belles, les Grecs ne les dédaignoient pas.

Toute révolution théâtrale est le passage d'un état de fortune à un état pire ou meilleur; & plus les deux états sont opposés, plus elle est tragique.

Les Grecs distinguoient donc la fable simple, *la fable à révolution simple*, & *la fable à révolution composée*.

La fable simple est celle qui n'a point de révolution décisive, & dans laquelle les choses suivent un même cours, comme dans Atrée: celui qui méditoit de se venger se venge; celui qui dès le commencement étoit dans le péril & dans le malheur y succombe, & tout est fini.

Dans la fable simple il y a des mo-

mens où la fortune semble changer de face, & ces demi-révolutions produisent des mouvemens très-pathétiques. C'est l'avantage des passions de rendre par leur flux & reflux l'action indécise & flotante; mais dans les sujets où la fatalité domine, ce balancement est plus difficile, aussi est-il rare chez les Anciens.

Dans la fable implexe à révolution simple, s'il n'y a qu'un personnage principal, il est vertueux, ou méchant, ou mixte, il passe d'un état heureux à un état malheureux, ou d'un état malheureux à un état heureux. S'il y a deux personnages principaux, & l'un & l'autre passent ensemble de la bonne à la mauvaise fortune, ou de la mauvaise à la bonne; ou bien la fortune de l'un des deux persiste, tandis que celle de l'autre change; & ces combinaisons se multiplient par la qualité des personnages, dont chacun peut être méchant ou bon, ou mêlé de vices & de vertus.

La fable à révolution composée doit avoir au-moins deux personnages principaux, tous deux bons, tous deux méchans, tous deux mixtes, ou l'un bon &

l'autre méchant, ou l'un mixte & l'autre méchant ou bon, & tous deux changeant de fortune en ſens contraire par la même révolution.

Voilà les élémens de toutes les combinaiſons poſſibles ; mais elles ne rempliſſent pas toutes également les deux fins de la Tragédie.

Dans la fable unie & ſimple, le malheur du méchant n'inſpire ni la terreur, ni la pitié. » Un tel ſpectacle (dit Ariſ» tote) peut faire quelque plaiſir, mais » il n'a rien de pitoyable, ni de terrible ; » car la terreur nous vient du malheur de » nos ſemblables ; & la pitié, des miſéres » de ceux qui méritoient un meilleur ſort ». Le malheur de l'homme de bien nous *afflige & nous* épouvante, & les Grecs *l'employoient* ſouvent ; mais il nous attriſte, nous décourage, & finit par nous indigner. Ou la pitié qu'il inſpire languit & s'épuiſe, ou elle s'accroît juſqu'à la révolte ; & ſi d'un côté l'ame ſe plaît dans la compaſſion qu'elle éprouve, de l'autre elle ne peut ſouffrir la mélancholie où la plonge le ſpectacle du malheur attaché à la vertu. Il ne reſte donc à

la fable ſimple que le malheur d'un perſonnage mixte, en qui la foibleſſe, l'imprudence ou la paſſion ſe mêlent & ſe concilient avec la bonté du naturel, & avec des vertus qui le rendent aimable.

Par les mêmes raiſons, les fables à révolution ſimple n'ont pour elles que trois combinaiſons : le perſonnage mixte, paſſant de l'une à l'autre fortune, & dans les deux ſens oppoſés ; ou l'homme de bien, paſſant de l'infortune à la proſpérité. Je dis l'homme de bien : car dans le malheur il nous afflige & nous épouvante ; dès qu'il en ſort, il nous encourage & nous invite à la conſtance, ſi nous ſommes jamais éprouvés comme lui.

De la fable à révolution double il faut exclure toutes les combinaiſons qui ſuppoſent deux perſonnages de même qualité : car ſi de deux hommes également bons ou méchans, ou mêlés de vices & de vertus, l'un devient heureux & l'autre malheureux, l'impreſſion de deux événemens oppoſés ſe contrarie & ſe détruit : on ne ſait plus ſi l'on doit s'affliger ou ſe réjouir, ni ce qu'on doit eſpérer ou craindre.

Il faut en exclure aussi la *fable où périt* l'homme de bien, tandis-que le méchant prospere : car autant que celui-là nous intéresse & nous afflige, autant celui-ci nous révolte ; & quand même à la place de l'homme vertueux on supposeroit un caractère mixte, son malheur comparé au bonheur du méchant, nous causeroit encore plus d'indignation que de pitié. Toutefois du côté de la crainte ce genre a son utilité, & il donne des leçons terribles.

Le théâtre admet encore la *double révolution*, qui précipite le méchant de la prospérité dans l'infortune, tandis qu'elle fait passer de l'infortune à la prospérité l'homme juste, ou l'homme intéressant dans ses erreurs & dans ses foiblesses. Il admet aussi la chûte d'un personnage mixte du bonheur dans l'adversité, tandis que l'homme vertueux sort triomphant des plus rudes épreuves.

Mais il s'en faut bien que les Grecs aient employé toutes ces ressources. Un ou deux personnages vertueux ou bons, ou mêlés de vices & de vertus, qui malheureux constamment, succombent, ou

qui par quelque accident imprévû, échappent au ſort qui les menaçoit : voilà leurs Fables les plus renommées. Ariſtote les réduit toutes à quatre combinaiſons. » Il » faut (dit-il) que le crime s'achéve ou » ne s'achéve pas, & que celui qui le com» met ou va le commettre agiſſe ſans con» noiſſance ou de propos délibéré. „. J'ai fait voir dans le précis de la Poëtique d'Ariſtote, que celle de ces combinaiſons qu'il auroit dû préfèrer, ſelon ſes principes, eſt la fable où le crime n'eſt reconnu qu'après qu'il eſt commis ; car c'eſt-là le dénouément le plus touchant & le plus terrible. Il s'eſt donc contredit lui-même, en préférant la Fable où la connoiſſance du crime qne l'on va commettre empêche qu'il ne ſoit achevé. Mais ſans inſiſter ſur ce point de critique, ce qu'il importe de ſavoir, c'eſt que le crime commis avant d'être connu, & le crime connu avant d'être commis : ſont tous deux des actions très-touchantes : l'une réſerve le fort de l'intérêt pour le dénouement, comme dans OEdipe ; l'autre l'épuiſe avant la révolution, comme dans Iphigénie en Tauride : celle-là nous afflige, celle-ci nous conſole ; & les Poëtes n'ont qu'à choiſir.

Une diſpute plus ſérieuſe, & qu'il ſeroit bon de terminer, eſt elle qui s'eſt élevée à propos du dénouément de Rodogune, ſur un troiſiéme genre de Fable, qu'Ariſtote ſembloit avoir banni du théâtre, & que Corneille a reclamé. Il s'agit de la Fable où le crime, entrepris avec connoiſſance de cauſe ne s'achéve pas. „ Cette „ manière (dit le Philoſophe Grec) eſt „ très-mauvaiſe ; car outre que cela eſt „ horrible & ſcélérat, il n'y a rien de tra„ gique, *parce que la fin n'a rien de touchant* „. C'eſt ainſi qu'il devoit raiſonner, perſuadé comme il l'étoit, que le pathétique dépendoit de la cataſtrophe: auſſi ajou„ te-t-il, que „ dans ces occaſions il vaut „ mieux que le crime s'exécute, comme celui de *Médée* „ ; c'eſt à ce nouveau genre de fable qu'il donne le troiſième rang.

Corneille au-contraire avoit en vûe les mouvemens que doit exciter le pathétique intérieur de la fable jusqu'au moment de la cataſtrophe, & c'eſt par-là qu'il s'eſt décidé. „ Lorſqu'on agit (dit-il) avec une „ entière connoiſſance & à viſage décou„ vert, le combat des paſſions contre la „ nature, & du devoir contre l'amour,

„ occupent la meilleure partie du Poëme, „ & de-là naissent les grandes & les fortes „ émotions „. Il convient donc qu'un crime résolu, prêt à se commettre, & qui n'est empêché que par un changement de volonté, fait un dénouément vicieux. Mais si celui qui l'a entrepris fait ce qu'il peut pour l'achever, & si l'obstacle qui l'arrête vient d'une cause étrangére, „ il „ est hors de doute (poursuit Corneille) „ que cela fait une Tragédie d'un genre, „ peut-être plus sublime que les trois (a) „ qu'Aristote avoue „.

Voilà donc Aristote & Corneille opposés en apparence, & qui tous deux sont conséquens. L'un se proposoit de laisser

(a) Corneille va jusqu'à nier que la situation de Mérope & celle d'Iphigénie, sur le point d'immoler, l'une son fils, l'autre son frere, soit pathétique; & il se trompe. Ce frere, dit-il, & ce fils leur étant inconnus, ils ne peuvent être pour elles qu'ennemis ou indifférens. Mais, comme l'observe Dacier, si Mérope & Iphigénie ne connoissent pas le crime qu'elles vont commettre, le spectateur en est instruit; & par un pressentiment du desespoir où seroit livrée une mere qui auroit immolé son fils, une sœur qui auroit immolé son frere, on frémit pour elle de son erreur, & du coup qu'elle va frapper.

la terreur & la pitié dans l'ame des spectateurs après le dénouement : il devroit donc souhaiter que le crime fût consommé. L'autre se proposoit d'exciter ces deux passions durant le cours du spectacle, peu en peine de ce qui en résulte après que tout est fini & que l'illusion a cessé : il devoit donc regarder comme inutile d'achever le crime. Aristote parle du personnage principal & intéressant : or il est certain que l'atrocité d'un crime volontaire & prémédité le rendroit odieux. Corneille au contraire parle d'un personnage odieux, & c'est lui qu'il charge du crime : par-là l'innocence & la vertu sont en péril ; on voit l'instant qu'elles vont succomber ; on s'attendrit, on frémit pour elles ; & plus le danger est pressant, plus la crainte & la pitié redoublent. De-là naissent les grands mouvemens du cinquième Acte de Rodogune, qu'il s'agissoit de justifier.

Ainsi Aristote & Corneille ont suivi tous deux leur idée ; & c'est-là ce qu'auroit dû voir Dacier, au-lieu d'oser dire que le malheur d'Antiochus dans Rodogune « bien loin d'exciter la pitié & la

» crainte, ne donne, *comme Aristote l'a* » *fort bien prédit*, qu'une juste horreur » pour le danger qui menace un Prince » si vertueux ». Aristote l'a si peu *prédit*, qu'il n'a jamais pensé à cette constitution de fable, & que la combinaison des plans de Corneille n'a jamais eu de modéle dans l'antiquité.

Nos premiers Poëtes, comme le Sénèque des Latins, ne savoient rien de mieux que de défigurer les Poëmes des Grecs en les imitant ; lorsqu'il parut un génie créateur, qui rejettant comme pernicieux tous les moyens étrangers à l'homme, les oracles, les destins, la fatalité, fit de la scène Françoise le théâtre des passions actives & fécondes, & de la nature livrée à elle-même, l'agent de ses propres malheurs. Dès-lors le grand intérêt du théâtre dépendit du jeu des passions. Leurs progrès, leurs combats, leurs ravages, tous les maux qu'elles ont causés, les vertus qu'elles ont étouffées comme dans leur germe, les crimes qu'elles ont fait éclorre du sein même de l'innocence, du fond d'un naturel heureux : tels furent, dis-je, les tableaux que présenta la Tragédie. On vit

vit sur le théâtre les plus grands intérêts du cœur humain combinés & mis en balance, les caractères opposés & développés l'un par l'autre, les penchans divers combattus & s'iritant contre les obstacles, l'homme aux prises avec la fortune, la vertu couronnée au bord du tombeau, & le crime précipité du faîte du bonheur dans un abîme de calamités. Il n'est donc pas étonnant qu'une telle machine soit plus vaste & plus compliquée que les fables du théâtre ancien.

Pour exciter la terreur & la pitié dans le sens d'Aristote, que falloit-il? Une simple combinaison de circonstances, d'où résultât un événement pathétique. Pour peu que le personnage mis en péril allât au-devant du malheur, c'étoit assez, souvent même le malheur le cherchoit; le poursuivoit, s'attachoit à lui, sans que son ami y donnât prise; & plus la cause du malheur étoit étrangère au malheureux, plus il étoit intéressant. Ainsi, dès la naissance d'Oedipe, un Oracle avoit prédit qu'il seroit parricide & incestueux; & en fuïant le crime il y étoit tombé, Ainsi, Hercule aveuglé par la haine de

Junon avoit égorgé ſa femme & ſes enfans. Rien de tout cela ne ſuppoſoit ni vice, ni vertu, ni caractère décidé dans l'homme jouet de la deſtinée; & Ariſtote avoit raiſon de dire que la Tragédie ancienne pouvoit ſe paſſer de mœurs. Mais ce moyen, qui n'étoit qu'acceſſoire, eſt devenu le reſſort principal. L'amour, la haine, la vengeance, l'ambition, la jalouſie ont pris la place des dieux & du ſort: les gradations du ſentiment, le flux & reflux des paſſions, leurs révolutions, leurs contraſtes ont compliqué le nœud de l'action, & répandu ſur la ſcène des mouvemens inconnus aux anciens. La deſtinée étoit un agent deſpotique dont les decrets abſolus n'avoient pas beſoin d'être motivés; la Nature au contraire a ſes principes & ſes loix. Dans le déſordre même des paſſions, règne un ordre caché, mais ſenſible, & qu'on ne peut renverſer ſans que la nature, qui ſe juge elle-même, ne s'apperçoive qu'on lui fait violence, & ne murmure au fond de nos cœurs.

On ſent combien la préciſion, la délicateſſe & la liaiſon des reſſorts viſibles de la nature les rends plus difficiles à manier

que les ressorts cachés de la destinée. De ce changement de mobiles naît encore une difficulté plus grande, celle de graduer l'intérêt par une succession continuelle de mouvemens, de situations & de tableaux de plus en plus terribles & touchans. Voyez dans les modèles anciens, voyez même dans les règles d'Aristote en quoi consistoit le tissu de la fable : l'état des choses dans l'avant-scène, un ou deux incidens qui amenoient la révolution & la catastrophe, ou la catastrophe sans révolution : voilà tout. Aujourd'hui, quel édifice à construire qu'un plan de Tragédie, où l'on passe sans interruption d'un état pénible à un état plus pénible encore ; où l'action renfermée dans les bornes de la nature, *ne forme* qu'une chaîne, tortueuse à *la* vérité, mais une, simple & sans branches ; où tous les évènemens amenés l'un par l'autre, soient tirés du fond du sujet & du caractère des personnages ! Or, telle est l'idée que nous avons de la Tragédie à l'égard de l'intrigue. Une fa[illegible] tissue comme celle de Polieucte ; d'[illegible]-clius & d'Alzire auroit, je crois, étonné Aristote : il eût reconnu qu'il y avoit [illegible]

art au-dessus de celui d'Euripide & de Sophocle ; & cet art consiste à trouver dans les mœurs le principe de l'action.

Par les mœurs on entend, comme je l'ai dit, les qualités, les inclinations, & les affections de l'ame. Par les qualités de l'ame le caractère est décidé naturellement tel ou tel : par les inclinations il obéit ou à la nature, ou à l'habitude, & à celle-ci, secondant ou contrariant celle-là : par les affections il reçoit une forme accidentelle, souvent analogue, quelquefois opposée à son naturel & à ses penchans. „ L'homme (dit Cravina) s'éloigne de son „ caractère quand il est violemment agité, „ comme l'arbre est plié par les vents. „ Cet effet naturel des passions est le grand objet de la Tragédie.

Distinguons d'abord deux sortes de caractères : les uns destinés à intéresser pour eux-mêmes ; & les autres destinés à rendre ceux-là plus intéressants.

Les mœurs du personnage dont vous voulez que le péril inspire la crainte, & que le malheur inspire la pitié, doivent être *bonnes*, dans le sens d'Aristote. " Il y „ a (dit-il) quatre choses à observer dans

„ les mœurs : qu'elles ſoient bonnes, con„ venables, reſſemblantes & égales.... La „ première & la plus importante eſt qu'el„ les ſoient bonnes. „ Mais comment accorder ce paſſage avec celui-ci ? “ L'in„ clination, la réſolution exprimée par les „ mœurs peut être mauvaiſe ou bonne ; les „ mœurs doivent l'exprimer telle qu'elle „ eſt. „ Par la bonté des mœurs n'a-t-il entendu que la vérité ? Non : il exige que les mœurs ſoient *bonnes*, dans le même ſens qu'il a dit qu'un perſonnage doît être bon : ce qui le prouve, c'eſt l'exemple que lui-même il en a donné. (*a*)

“ Je crois (dit Corneille en tâchant de fixer l'idée que ce Philoſophe attachoit à *la bonté* des mœurs) “ je crois que c'eſt le „ caractère brillant & élevé d'une habi„ tude vertueuſe ou criminelle, ſelon qu'„ elle eſt propre & convénable à la per„ ſonne qu'on introduit.

Mais ſi l'on obſerve qu'Ariſtote ne s'occupe jamais que du perſonnage intéreſſant,

„ (*a*) Une femme (dit-il) peut être bonne, un „ valet peut être bon ; quoique les femmes ſoient „ communement plûtôt méchantes que bonnes, & „ que *les valets* ſoient abſolument méchans.

il eſt bien aiſé de l'entendre. Son principe eſt que ce perſonnage doit être digne de pitié. Il exige donc pour lui, non-ſeulement cette vérité de mœurs, qu'on appelle bonté poëtique, & qu'il déſigne lui-même par la convenance, la reſſemblance, & l'égalité; mais une bonté morale, c'eſt-à-dire, un fond de bonté naturelle qui perce à travers les erreurs, les foibleſſes, les paſſions.

Il eſt plus difficile de démêler ce caractère primitif dans le vice que dans le crime, par la raiſon que le vice eſt une pente habituelle, & que le crime n'eſt qu'un mouvement. Sur la ſçène on ne voit pas l'inſtant où l'homme vicieux n'e l'étoit pas encore: on n'y voit pas même les progrès du vice : ainſi dans le vice on confond l'habitude avec la nature. Au-lieu que l'homme innocent, & même vertueux, peut être coupable d'un moment à l'autre: le ſpectateur voit le paſſage & la violence de l'impulſion. Or, plus l'impulſion eſt forte & moralement irréſiſtible, plus aiſément le crime obtient grace à nos yeux, & par conſéquent mieux la crainte qu'il l'inſpire ſe concilie avec l'eſtime, la bien-

veillance & la pitié. Du crime on sépare le criminel, mais on confond presque toujours le vicieux avec le vice.

D'ailleurs, le vice est une habitude tranquille & lente, peu susceptible de combats & de mouvemens pathétiques ; au-lieu que le crime est précédé du trouble, & accompagné du remords. L'un ne suppose que molesse & lâcheté dans l'ame ; l'autre y suppose une vigueur, qui dans d'autres circonstances pouvoit se changer en vertu. Enfin la durée de l'action théâtrale ne suffit pas pour corriger le vice ; & un instant suffit pour passer de l'innocence au crime, & du crime au repentir : c'est même la rapidité de ces mouvemens qui fait la beauté, la chaleur, le pathétique de l'action.

Le Personnage, qui dans l'intention du Poëte doit attirer sur lui l'intérêt, peut donc être coupable, mais non pas vicieux ; & s'il l'a été, on ne doit le savoir qu'au moment qu'il cesse de l'être. C'est une leçon que nous a donné l'auteur de l'Enfant-prodigue. Encore le vice qu'on attribue au personnage intéressant, ne doit-il supposer ni méchanceté, ni bas-

ſeſſe, mais une foibleſſe compatible avec un heureux naturel. Le jeune Euphémon en eſt auſſi l'exemple.

La bonté des mœurs théatrales, dans le ſens d'Ariſtote, n'eſt donc que la bonté naturelle du perſonnage intéreſſant. Ce perſonnage étoit le ſeul qu'il eût en vûe; & en effet, voulant qu'il fût malheureux par une faute involontaire, il n'avoit pas beſoin de lui oppoſer des méchans: les dieux & les deſtins en tenoient lieu dans les ſujets conduits par la fatalité. Auſſi n'y a-t-il pas un méchant dans l'Oedipe; & dans l'Iphigénie en Tauride il ſuffit que Thoas ſoit timide & ſuperſtitieux. Il en eſt de même des ſujets dans leſquels la paſſion met l'homme en péril, ou le conduit dans le malheur: il ne faut que la laiſſer agir: pour rendre ſes effets terribles & touchans; on n'a pas beſoin d'une cauſe étrangère. Tous les caractères ſont vertueux dans la Tragédie de Zaïre, & Zaïre finit par être égorgée de la main de ſon amant. C'eſt même un défaut dans la fable d'Inès, que la cauſe du malheur ſoit la ſcélérateſſe,

au-lieu de la passion. L'action en est plus pathétique, je l'avoue; mais elle en est beaucoup moins morale. La perfection de la fable à l'égard des mœurs, est que le malheur soit l'effet du crime, & le crime l'effet de l'égarement.

Plus la passion est violente, plus le crime peut être grand, & la peine qui le suit douloureuse & terrible. Alors en plaignant le coupable on se dit à soi-même, " Le ciel qui le punit est rigou-„ reux, mais équitable „; & la pitié qu'on en ressent n'est point mêlée d'indignation. Si au contraire une passion foible fait commettre un crime atroce, cela suppose un homme méchant: si une faute légère est punie par un malheur affreux, cela suppose des dieux injustes: si un malheur léger est la peine d'un crime horrible, c'est une sorte d'impunité dont l'exemple est pernicieux. Le moyen de tout concilier est donc de commencer par donner à la passion le plus haut degré de chaleur & de force, & puis de la faire agir dans son accès, sans que la réflexion ait le tems de la rallentir & de la modérer. La scè-

lérateſſe du crime d'Atrée vient, non pas de ce qu'il eſt attroce, mais de ce qu'il eſt médité. Oſerai-je le dire ? Il y avoit un moyen de rendre Médée intéreſſante après ſon crime : c'étoit de rendre Jaſon perfide avec audace ; de révolter le cœur de Médée par l'indignité de ſes adieux ; de ſaiſir ce moment de dépit, de rage, de deſeſpoir, pour lui préſenter ſes enfans ; de les lui faire poignarder ſoudain ; de glacer tout-à-coup ſes tranſports ; de faire ſuccéder à l'inſtant la mere ſenſible à l'amante indignée, & de la ramener ſur le théâtre, éperdue, égarée, hors d'elle-même, déteſtant la vie & ſe donnant la mort. Le tableau où l'on a peint les enfans de Médée lui tendant leurs mains innocentes, & la careſſant avec un doux ſourrire, tandis que le poignard à la main elle balance à les égorger ; ce tableau, dis-je, eſt plus touchant, plus terrible, plus fécond en mouvemens pathétiques, & plus théâtral que celui que je viens de propoſer ; mais j'ai voulu faire voir par cet exemple, qu'il n'eſt preſque rien que

l'on ne pardonne à la violence de la passion. Toutefois, pour qu'elle soit digne de pitié dans ces mouvemens qui la rendent attroce, il faut la peindre avec ce trouble, cet égarement, ce desordre des sens & de la raison, où l'ame ne se consulte plus, ne se possede plus elle-même.

Quand le crime n'est pas consommé, comme dans Cinna, dans Manlius, dans le fils de Brutus, dans l'époux d'Inès, le malheur peut aussi ne pas l'être; mais on y perd le dernier degré du pathétique; & quoiqu'il soit possible, avant de sauver le coupable, de nous arracher pour lui les larmes de la pitié, il est vrai du-moins que sa délivrance affoiblit *l'impression* de terreur que l'exemple d'une passion funeste doit laisser au fond de nos cœurs. Le précepte d'Aristote, de terminer l'action par un dénouement funeste au personnage intéressant, convient donc parfaitement à ce premier genre de fable.

Les passions les plus interessantes sont par-là même les plus dangereuses: ainsi la terreur & la pitié naissent d'une mê-

me ſource. La haine eſt triſte & pénible, elle nous pèſe & nous importune. L'envie ſuppoſe de la baſſeſſe dans l'ame & porte ſon ſupplice avec elle. L'ambition a de la nobleſſe, & l'orgueil en peut être flatté; mais lorſqu'elle va juſqu'aux attentats, & juſqu'au mépris de la vie, elle eſt la paſſion de peu de perſonnes; & comme l'élévation, l'audace, la fermeté qu'elle exige, ne ſont pas des vertus touchantes, elle intéreſſe foiblement. La vengeance, la colère, le reſſentiment des injures ſont plus dans la nature des hommes nés ſenſibles, & diſpoſés à la vertu par la bonté de leur caractère: cette ſenſibilité, cette bonté même, ſont quelquefois le principe & l'aliment de ces paſſions. C'eſt ce qu'Homère a merveilleuſement exprimé dans la colère d'Achille. La fureur avec laquelle il venge la mort de ſon ami eſt atroce, & ne rend point Achille odieux, parce qu'elle prend ſa ſource dans l'amitié, & que d'un ſentiment vertueux l'excès même eſt attendriſſant.

En général, le même attrait qui fait

le danger de la passion, fait l'intérêt du malheur qu'elle cause; & plus il est *doux* & naturel de s'y livrer, plus celui qui s'est perdu en s'y livrant est à plaindre, & son exemple à redouter. Des crimes & des malheurs dont la bonté d'ame, dont la vertu même ne défend pas, doivent faire trembler l'homme vertueux, & à plus forte raison l'homme foible. On méprise, on déteste les passions qui prennent leur source dans un caractère vil ou méchant, & cette aversion naturelle en est le préservatif. Mais celles qu'animent les sentimens les plus chers à l'humanité nous intéressent par leurs causes, & leurs excès même trouvent grace à nos yeux. Voilà *celles* dont il est besoin que les exemples nous garantissent; & rien n'est plus propre que ces exemples à réunir les deux fins de la Tragédie, le plaisir qui naît de la pitié, & la prudence qui naît de la crainte. Mais pour avoir sa pleine moralité, la passion doit être personnellement funeste à celui qui s'y livre, & c'est ce qui manque dans l'Iliade à l'orgueil d'Agamemnon.

Horat. *Quidquid delirant Reges plectuntur Achivi.*

est une leçon terrible pour les peuples ; mais elle ne l'est pas assez pour les Rois.

De ce que je viens de dire, il s'ensuit qu'après les sentimens de la nature (que je ne mets pas au nombre des passions funestes, quoiqu'ils puissent avoir leur excès & leur danger comme dans Hécube, la plus théâtrale de toutes les passions, la plus terrible & la plus touchante par elle-même, c'est l'amour : non pas l'amour fade & langoureux, non pas la froide galanterie ; mais l'amour en fureur, l'amour au desespoir, qui s'irrite contre les obstacles, se révolte contre la vertu même, ou ne lui cede qu'en frémissant. C'est dans ses emportemens, ses transports, c'est au moment qu'il rompt les liens de la patrie & de la nature, au moment qu'il veut secouer le frein de la honte ou le joug du devoir, c'est alors qu'il est vraiment tragique. " Est-ce (dit-on) dans „ cette situation humiliante qu'il faut „ peindre un héros „ ? Oui sans doute, & plus son caractère y répugne, plus

ſon exemple eſt effrayant. " Dès que „ l'amour domine (dit-on encore) il „ *étouffe* cette ardeur de gloire qui eſt „ *le* principe de l'héroïſme „. Et quelle eſt la paſſion qui, dans ſes accès, n'étouffe pas tout autre ſentiment ? C'eſt-là ce qui les rend ſi terribles & ſi funeſtes. La colère & la vengence ne font-elles pas renoncer Achille à l'honneur de vaincre qui lui eſt réſervé ? faut-il pour cela bannir du théâtre le reſſentiment des injures ? faut-il en bannir l'amour, parce qu'il entraîne dans ſon tourbillon tout ce qu'il rencontre dans une ame d'étranger ou de contraire à lui ? On ajoûte que " c'eſt la moins théâ„trale de toutes les paſſions „ ; & pour le prouver on cite Hercule filant aux pieds d'Omphale, & les langueurs des héros de romans. Un tel amour, je l'avoue, eſt indigne du théâtre ; mais celui de Pedre pour Ignès, celui d'Oroſmane pour Zaïre, celui de Radamiſte pour Zénobie eſt-il la moins tragique des paſſions ? *Il avilit tout.* A-t-il avili le caractère de Zamore ou d'Alzire ? ne prend-il *aucune teinture d'hé-*

roïsme en passant par le cœur de Sévère ; de Pauline, ou d'Achille ? & si dans ses égaremens il dégrade les héros ; s'il fait plus, s'il dénature l'homme, comme toutes les passions furieuses ; en est-il moins digne d'être peint avec ses crimes & ses attraits ? Il semble que le bannir du théâtre ce soit le bannir de la nature. Mais s'il n'étoit plus sur la scène, en seroit-il moins dans le cœur ? „ Le théâtre (dit-on) le rend intéressant, & par-là même contagieux „. Le théâtre, puis-je dire à mon tour, le peint redoutable & funeste ; il enseigne donc à le fuir. Mais avec des réponses vagues on élude tout, & l'on n'éclaircit rien. Allons au fait. Il est bon qu'il y ait des époux, & il est bon que ces époux s'aiment. Or ce sentiment naturel, cette union, cette harmonie de deux ames, où se cache l'attrait du plaisir, ce n'est pas l'amitié, c'est l'amour. Il est facile de m'entendre. Cet amour chaste & légitime est un bien : il remplit les vûes de la Nature, il suppose la bonté du cœur, la sensibilité, la tendresse ; car les méchans ne s'aiment pas. L'amour

est donc interessant dans sa cause & dans son principe. Il devient encore plus touchant si la vertu partage le culte qu'il rend aux graces & à la beauté ; & lorsque leur triomphe se change en deuil, que deux cœurs tendres, vertueux, fidèles sont désunis & déchirés, malheur à qui leur refuse des larmes." Mais cet amour, „ si pur & si doux, devient souvent „ furieux & coupable „. Oui sans doute, & c'est-là ce qui le rend digne dessroi dans ses effets, comme il est digne de pitié dans sa cause. S'il y a quelque passion en même tems plus séduisante & plus funeste que celle de l'amour, elle mérite la préférence ; mais si l'amour est celle des passions qui réunit le plus de charmes & de dangers, je m'en tiens à ce que j'en ai dit dans l'Apologie du théâtre ; & je conclus, par ces mots du Tasse, qui ne croyoit pas, non plus que Virgile, l'amour indigne des héros : *Parendo mi ch'al Poema heroïco fussero convenienti le cose bellissime ; ma bellissimo è l'amore.*

Après ce genre de Tragédie, où l'homme est victime de ses passions, genre

aussi simple que celui des Grecs, mais plus fécond, plus animé, plus capable de remplir le théâtre; vient celui où l'innocence & la vertu sont poursuivies par le crime. Celui-ci est du plus grand pathétique, sur-tout si au-lieu d'une constance stoïque, on donne à l'homme vertueux & souffrant cette sensibilité si naturelle & si touchante, qui se communique & se change en pitié; si même au-lieu d'une vertu courageuse & ferme, on peint l'innocence foible & timide en bute aux complots des méchans. En cela nous sommes au-dessus des Grecs, qui de leurs héros n'ont pas dédaigné de faire des hommes, & du compagnon même d'Hercule, un malheureux qui s'abandonne au sentiment de sa douleur. Ce que nous appellons dignité gêne & refroidit la nature. Que l'innocence & la vertu soient donc aux plus rudes épreuves de l'infortune & de la douleur: qu'une mere, comme Mérope, soit réduite aux choix de voir périr son fils, ou de se donner elle-même au meurtrier de son époux: qu'une mere, comme Idamé, se voye

arracher son enfant que l'on va *livrer à la mort* : la nature n'a rien *de plus cruel*, ni le théâtre rien de plus tragique. Il n'y a point là de *faute involontaire* : c'est l'innocence, la vertu même; & l'action n'en est que plus touchante. *Mais lorsque* le malheur menace l'innocence, je ne puis vouloir qu'il soit consommé. " La chûte du méchant (dit-„ on) ne cause ni pitié, ni crainte „. Non sans doute; mais le méchant peut-il arriver au moment de réussir, le juste au moment de succomber, sans que l'effroi, *la pitié* nous saisissent ? Avant de savoir quel sera le succès, voyons-nous tranquillement les complots de l'un & les périls de l'autre, le poison de Cléopâtre *sur les lévres* d'Antiochus ? C'est dans l'attente & l'apareil du crime que doit résider le pathétique & l'intérêt de l'action. Mais au dénouement il faut que tout change, & qu'il décide comme la loi.

Le dénouement est-il un arrêt, demande le P. J** ? Pourquoi non, s'il est une leçon de mœurs ? Ainsi pensoient Socrate & Platon : je dis plus, ainsi pen-

ſoit Ariſtote lui-même, puiſqu'il demandoit que le perſonnage malheureux fût coupable en quelque choſe. Mais *ſi le malheur eſt juſte, qu'aura-t-il de ſurprenant & de tragique*? Le tragique règnera dans l'intérieur de l'action. Où eſt le tragique d'Iphigénie en Tauride? où eſt celui de Rodogune? le malheur y tombe-t-il ſur l'innocent? Quant au merveilleux, je l'ai déja dit, il conſiſte à faire naître les évènemens d'une cauſe naturelle mais éloignée, & par des moyens imprévûs. Or ce merveilleux peut ſe trouver dans la délivrance du juſte comme dans le triomphe du coupable, & il en eſt plus ſatisfaiſant.

On inſiſte & l'on dit: " La Tragédie repréſente une action telle qu'elle s'eſt paſſée, ou telle qu'elle a pû ou dû ſe paſſer. Ne voit-on pas tous les jours le ſage malheureux, le vice triomphant "? Oui, mais dans le monde, un malheur non mérité ſe perd dans la foule des événemens, au-lieu qu'au théâtre c'eſt l'objet unique; & l'ame remplie de ce revers terrible, a pour ainſi dire ſous les yeux tout ce qui peut

en rendre l'iniquité plus manifeste & plus révoltante.

Qu'est-ce d'ailleurs qu'embellir la Nature, si ce n'est retrancher de l'imitation ce qui nuiroit au plaisir qu'elle cause? Or le plaisir qu'on cherche à la Tragédie n'est pas celui de voir l'innocent périr & le criminel prospérer. Ce spectacle étoit odieux aux Athéniens eux-mêmes, puisqu'Aristote avoue qu'ils préféroient les dénouemens heureux, & qu'il reproche aux Poëtes d'avoir eu trop d'indulgence pour cette foiblesse. Hé bien, cette foiblesse, si c'en est une, est celle des François comme des Athéniens; & il n'y a que des peuples féroces qui puissent s'amuser à voir le triomphe du crime sur la foible innocence.

On voit tous les jours le sage malheureux, le juste opprimé: je l'avoue, & c'est déjà trop de le voir en réalité. Puisque la Poësie nous trompe, qu'elle nous trompe du-moins à l'avantage de la vertu; qu'elle multiplie à mes yeux ses triomphes; & que je me retire plus persuadé que jamais, qu'il est bon, même pour le repos & le

bonheur de cette vie, d'être innocent & vertueux. Je ne demande pas que l'homme de bien ne tombe jamais sous les coups du méchant; je ne veux du-moins qu'il périsse digne d'envie, & non pas digne de pitié; qu'il laisse son persécuteur couvert de honte & rongé de remords; & qu'il me fasse dire de lui ce qu'Horace le pere dit de ses enfans:

La gloire de leur mort m'a payé de leur perte.

Où sera donc le pathétique de l'action? Je l'ai dit, dans le cours de l'action même, dans l'émotion qui régne & qui redouble d'un acte à l'autre, dans l'attente, l'approche & l'appareil du crime, dans les épreuves douloureuses & les périls sans cesse imminens où l'on voit l'innocence exposée; & tout cela est indépendant de la dernière révolution.

Lorsqu'Aristote bannit du théâtre les fables qui se terminent par le malheur du méchant, il ne parle que des fables simples; & quoiqu'il ait dit, „ qu'une fable, „ pour être bien composée, doit être sim„ ple & non pas double „, il ne laisse pas d'admettre au second rang, „ la fable qui

„ a une double catastrophe, *heureuse*
„ pour les bons & funeste pour *les mé-*
„ chans „. Il reconnoît donc, malgré le principe qui fait la base de sa Poëtique, une sorte de terreur & de pitié antérieure au dénouement, & qui en est indépendante. Lorsqu'on voit Mérope trembler pour les jours de son fils, livré par elle-même au meurtrier de son époux; attend-on le dénouement pour être ému de crainte & de pitié? Mais cette pitié, cette crainte (dit-on) va cesser à la mort de Poliphonte. Et pourquoi veut-on que je me retire le cœur navré d'une douleur qui m'est odieuse, & dont l'effet, s'il étoit durable, seroit de me décourager? Qu'on m'agite aussi cruellement qu'il est possible jusqu'à la catastrope; qu'on me fasse voir la vertu *dans l'opprobre*, dans les douleurs, au bord même du précipice; qu'on me fasse voir, comme Appelles, la Calomnie trainant l'Innocence par les cheveux ou tribunal de la Justice; mais lorsque le voile de l'illusion tombera; que je puisse dire en rentrant en moi-même: C'est ainsi que le ciel confond tôt ou tard le coupable, & qu'il protege l'innocent,

Quelque violénte que soit l'impression de douleur qui me fait le dénuement, elle est bien-tôt effacée ; mais ce qui ne s'efface pas de même, c'est la réflexion que j'emporte avec moi. Qu'elle soit donc à l'avantage de l'innocence & de la vertu, & qu'en me retraçant ce que je viens de voir, elle me rappelle un dieu juste.

Le Pöete qui se ménage un *dénuement* heureux pour les bons, & malheureux pour les méchans, a l'avantage de pouvoir peindre l'innocence avec tous ses charmes, la vertu dans tout son éclat, le crime avec toute son audace. Plus la scélératesse de l'entreprise, plus l'attrocité du complot révoltent, plus la révolution qui va les confondre transportera les spectateurs. Tant que le crime n'est point achevé, l'indignation reste suspendue, & l'espérance la contient : ce n'est que par l'iniquité de l'evénement que l'indignation se décide & c'est ce qu'on doit éviter.

Un troisiéme genre de fable, est celui qui met les bons dans une situation douloureuses & penible sans l'entremise des méchans ; soit par la violence qu'une ame vertueuse se fait à elle-même, soit par la violence

violence qu'une ame vertueuse fait à elle-même, soit par violence qu'on lui fait du dehors, mais avec un droit légitime.

Si le malheur est inévitable, comme dans Hécube, non-seulement il n'y a plus de mortalité, mais, ce qui touche de plus près le Poëte, il n'y a plus lieu à ces mouvemens d'une ame incertaine & flattante, qui font la chaleur de l'action thèâtrale. Si au contraire le devoir qui combat le penchant, laisse à l'ame la liberté du choix, comme dans Régulus, dans Brutus, dans le Cid, tous les ressorts du pathétique sont en jeu, l'ame agitée se dévoloppe, & le cruel sacrifice qu'elle fait d'elle-même, est d'autant plus touchant qu'il est plus généreux.

Le pathétique de ce genre consiste dans les combats du devoir avec le penchant ; ou de deux penchans opposés l'un à l'autre.

La première régle est, que l'alternative n'ait point de milieu, que les deux intérêts soient incompatibles. Il faut que le Cid laisse son pere deshonoré, ou qu'il tue le pere de son amante.

La seconde est, que les deux intérêts soient assez forts pour se combattre avec

chaleur, & assez respectables tous deux pour être dignes du combat qu'ils se livrent : qu'il y ait de la foiblesse à balancer, mais de la foiblesse sans honte.

La troisième est, que le parti le plus vertueux soit aussi le plus violent, le plus pénible pour la nature.

La quatrième, que le personnage intéressant se décide pour le parti le plus vertueux.

Je ne crois pas qu'on doive faire une régle de consommer le sacrifice par un dénouement funeste : c'est-là cependant qu'il est beau ; car l'intérêt que l'on prend à la victime est d'autant plus vif qu'elle se dévoue elle-même ; & la pitié qu'elle inspire n'est mêlée d'aucun sentiment qui en altére la douceur. „ Un malheur volontaire „ est glorieux (dit-on) n'inspire point de „ crainte „. Je l'avoue ; mais lorsqu'un homme sensible & vertueux s'y livre en se détachant de tout ce qu'il a de plus cher, il inspire une pitié bien tendre ! Et n'est-ce rien que cet amour, cette vénération qu'il nous laisse pour la vertu dont il est animé ? Un attrait si puissant & si doux ne vaut-il pas le frein de la crainte ?

Oderunt peccare mali formidine pœnæ,
Oderunt peccare boni virtutis amore.

Le théâtre François a donc trois genres de Tragédie (sans compter celle des Anciens, où l'homme n'est qu'un aveugle instrument des decrets de la destinée) il en a trois, qui par différentes voies se réunissent à ce but commun, de nous émouvoir & de nous instruire. Il y a donc aussi trois sortes de mœurs qui remplissent les vûes du Poëte : l'innocence & la vertu, le crime & la méchanceté, la foiblesse & la passion. Or il est aisé de voir, selon le sujet qu'on a pris, selon la forme qu'on donne à la fable, qu'elle est de ces trois sortes de mœurs, celle que l'on doit employer. Nous aurons lieu d'y réfléchir encore en traitant du *Poëme* épique. Ici je me borne à deux principes qu'il ne faut jamais perdre de vûe : l'un, de ne donner au personnage intéressant que des passions & des crimes qui se concilient avec la bonté naturelle : l'autre, de lui donner pour victime des maux qui cause, ou pour cause des maux qu'il éprouve, une personne qui lui soit chère, afin que son crime lui soit plus

odieux, ou que ſon malheur lui ſoit plus ſenſible.

Ou l'on agit contre un coupable qu'on aime, comme Brutus & Manlius ; ou contre un innocent qu'on aime, comme Agamemnon contre ſa fille ; ou contre un innocent que l'on hait, comme les Grecs contre Aſtianax ; ou contre un ennemi coupable, comme Hécube contre Polimneſtor ; & de ces actions les deux premières ſont évidemment les plus pathétiques. Le principe eſt le même pour celui qui ſouffre que pour celui qui fait ſouffrir. Le mal qui vient d'un ami affecte l'ame par l'endroit ſenſible, & réunit les effets douloureux de l'ingratitude & de la cruauté : de plus, il laiſſe le coupable malheureux par ſon crime, quand même il eſt volontaire, à plus forte raiſon quand il ne l'eſt pas. Voilà ce qui rend ſi touchante la cataſtrophe de Sémiramis ; voilà ce qui fait le pathétique du cinquième acte de Veniſe ſauvée.

Je réſerve pour le chapitre ſuivant ce qui concerne la reſſemblance des mœurs, ou leur vérité relative. Dans le précédent, à propos de la ſcène, je crois en avoir

dit assez sur l'expression des sentimens ; & en comparant le style de la Tragédie avec celui de l'Epopée, j'aurai bientôt lieu d'en faire sentir les propriétés & les nuances.

Pour le matériel de la fable, savoir la durée de l'action, les intervalles qu'on *lui donne*, & le lieu où elle doit passer, il n'y a de régles que celle qui concourent à l'intérêt & à la vraisemblance. Comme la Tragédie en changeant d'objet à changé de mœurs, elle a de même, à certains égards, changé de forme en changeant de théâtre. Les Grecs ne divisoient *point* la Tragédie par *actes*, ils supposoient l'action continue. Mais comme tout ne se passoit pas sur la scène, ils employoient le chœur à remplir le théâtre en l'absence des acteurs.

On a, je crois, trop exagéré, l'avantage du chœur dans la Tragédie. Il pouvoit quelquefois produire de grands effets, comme dans l'Oedipe, & dans les Euménides ; mais la preuve que les Anciens n'attachoient pas à cet usage autant d'importance qu'on l'imagine, c'est que l'un des plus grands maîtres dans l'art d'émouvoir, Euripide négligeoit le

chœur, au point de l'occuper de choses vagues qui ne tenoient point à l'action. Il faut avouer cependant qu'on a perdu en supprimant le chœur, 1°. une partie de la grandeur & de la majesté du spectacle ; 2°. des scènes muettes, souvent très-pathétiques ; 3°. les moyens d'entretenir l'émotion des spectateurs, même dans les momens de relâche ; au-lieu que dans le vuide de nos entre actes, les idées se dissipent & l'intérêt se refroidit.

Mais pour nous, les inconvéniens du chœur l'emporteroient sur ses avantages. 1°. Dans un spectacle comme celui des Grecs, tout s'adoucit par l'éloignement : le chœur n'étoit là qu'une masse ; au-lieu que sur nos petits théâtres tous les détails sont apperçus : le geste, l'attitude, les traits du visage, tout doit concourir à l'illusion ; & rien n'est plus difficile que de donner à l'action d'une multitude d'hommes, de l'ensemble, de la vérité, de la décence. 2°. Sur un théâtre où l'accent musical est supposé l'accent naturel, comme sur notre scêne lyrique, il est tout simple que le chœur chante comme le reste des acteurs ; mais sur un théâtre

où les héros parlent, il seroit ridicule que le peuple chantât. Or il est mal-aisé de faire parler une multitude à la fois, à moins qu'elle ne chante : aussi, quoique la Mélopée des Grecs fût une déclamation plus accentuée que la nôtre, lorsque le chœur ne faisoit que parler, un seul homme en étoit l'organe (& la Tragédie moderne employe au besoin cette espèce de chœur) mais dès que tout le peuple devoit parler ensemble, on le faisoit chanter, & c'est ce qui n'est plus praticable. 5°. La présence du chœur, dans les intermèdes, exigeoit l'unité de lieu & la publicité de l'action, deux raisons qui nous auroient privés d'un grand nombre d'excellens sujets dont s'est enrichi le théâtre.

On nous reproche d'avoir substitué au chœur des confidens froids & souvent inutiles. Mais rien n'empêche que ces confidens ne soient aussi animés que le chœur pouvoit l'être. Il est dans la nature & dans les mœurs de tous les pays & de tous les tems, d'avoir un ami, un esclave affidé à qui l'on se confie; au lieu qu'il ne sera jamais vraisemblable qu'on pren-

ne un peuple pour confident de ses secrets les plus intimes, de ses crimes les plus cachés. On l'engageoit par serment à garder le silence ; mais il eût été plus simple de le garder soi-même : & puis, ce peuple qui ne cessoit de gémir sur le sort de l'Innocence, la laissoit égorger sans mot dire, pour ne pas violer son serment. Quel personnage à regretter, dans une action théâtrale, qu'un spectateur qui jamais n'agit ! Le rôle de nos confidens est souvent trop négligé ; mais c'est la faute des Poëtes. Il faut juger des moyens par l'usage qu'on en peut faire, & non par l'abus qu'on en fait. Or j'ai fait voir, dans le chapitre précédent, quelle chaleur quelle clarté, quelle vraisemblance pouvoient répandre dans l'action théâtrale, des confidences ménagées avec art, & animées par un vif intérêt, comme celles de Phèdre à Oenone.

Cependant, la Tragédie n'ayant plus d'intermèdes, elle s'est vûe réduite au choix, ou de poursuivre son action sans repos & sans intervalles, ou de l'interrompre par des silences & des vuides absolus. La continuité d'action étoit impra-

ticable; & quand le Poëte en auroit pû vaincre toutes les difficultés, je doute que le spectateur eût soutenu deux heures d'attention sans relâche.

Il a donc fallu diviser la Tragédie en actes, & nous en avons pris l'exemple des Latins. Ils vouloient, si l'on en croit Horace, qu'elle eût cinq actes, ni plus ni moins. Nous avons subi cette loi, règle arbitraire & capricieuse autant qu'elle est gênante & nuisible. En effet, on a dit cinq actes, comme on auroit dit six ou quatre, & avec aussi peu de raison. Cependant, si l'action n'a dans sa marche que trois degrés à parcourir, comme il arrive assez souvent, ou si elle en a cinq, comme cela peut être on est obligé d'affoiblir une des situations pour l'étendre, ou de mutiler deux situations qui, pressées l'une par l'autre, n'ont pas le tems de se développer. La bonne règle seroit de donner à l'action l'étendue qu'elle exige, & les intervalles dont elle a besoin pour s'exécuter avec vraisemblance; sans autres limites que celles du tems qu'on veut donner à ce plaisir, & du tems que l'attention peut durer sans être pénible.

Il seroit à souhaiter que la durée fictive de l'action pût se borner au tems du spectacle ; mais c'est être ennemi des arts & du plaisir qu'ils causent, que de leur imposer des loix qu'ils ne peuvent suivre ; sans se priver de leur ressources les plus fécondes, & de leur plus touchantes beautés. Il est des licences heureuses dont le public convient tacitement avec les Poëtes, à condition qu'ils les employent à lui plaire & à le toucher. De ce nombre est l'extention feinte & supposée du tems réel de l'action théâtrale. De l'aveu des Grecs elle pouvoit comprendre une révolution du soleil, c'est-à-dire, un jour. Nous avons accordé les vingt-quatre heures, & le vuide de nos entre-actes est favorable à cette licence ; car il est bien plus facile d'étendre en idée une intervalle que rien ne mesure sensiblement, qu'il ne l'étoit de prolonger un intermède occupé par le chœur, & mesuré par le chœur même. Comme le spectateur oublie le lieu où il est, il veut bien oublier aussi le tems qu'il y passe, & regarder l'entre-acte comme une absence, dont le tems s'écoule sans qu'il s'en apperçoive.

Mais pour mieux l'en distraire, *il seroit à souhaiter que le lieu même de l'action disparût, & qu'on baissât la toile à la fin de chaque acte.* Il en résulteroit un autre avantage, la facilité de changer le lieu de l'action, & de préparer le spectacle sans qu'on vît le jeu des machines & les mouvemens des décorations. On en use ainsi toutes les fois que l'appareil du théâtre l'exige; mais par-là le spectateur est averti du changement, & le tableau qu'on lui prépare ne cause plus la même surprise; au-lieu que s'il étoit d'usage de baisser la toile à la fin des actes, jamais le spectacle ne seroit annoncé.

On sera surpris que je suppose le changement de lieu comme une licence permise; mais je fais plus, je nie que ce soit une licence pour nous. L'entre-acte, je viens de le dire, est comme une absence & des acteurs & des spectateurs. Les acteurs peuvent donc avoir changé de lieu d'un acte à l'autre; & à l'égard des spectateurs, ils sont supposés n'avoir point de lieu fixe: ils sont en esprits où se passe l'action, & si elle change ils changent avec elle.

Ce qui doit être vraissemblable, c'est que l'action ait pû se déplacer, & pour cela il faut une intervalle. C'est n'est donc jamais d'une sçène à l'autre, mais seulement d'un acte à l'autre que peut s'opérer le changement de lieux.

Je sais bien que pour faciliter au milieu d'un acte, on peut rompre l'enchaînement des scènes, & laisser le théâtre vuide un instant; mais cet instant ne suffit pas à la vraissemblance: car il faut que le trajet soit possible dans l'intervalle supposé. Après tout, ce n'est pas trop gêner les Poëtes que d'exiger d'eux, à la rigueur, l'unité de lieu pour chaque acte, & la possibilité morale du Passage d'un lieu à un autre, dans l'espace du tems fictif que l'entre-acte est censé avoir eu. Or, la plus longue durée qu'on lui suppose est celle d'une nuit; le trajet possible dans une nuit est donc la plus grande distance des lieux qu'il soit permis de supposer dans le passage d'un acte à l'autre. Ainsi par dégré, la mesure du tems que l'on peut donner aux intervalles de l'action, détermine l'éloignement des lieux où l'on peut transporter la scène.

Une régle plus sévère priveroit la Tragedie d'un grand nombre de beaux sujets, ou l'obligeroit à les mutiler. On voit même que les Poëtes qui ont voulu s'abstraindre à l'unité de lieu rigoureuse, ont forcé l'action d'une manière plus opposée à la vraisemblance, que ne l'eût été le changement de lieu : car au-moins ce changement ne trouble l'illusion qu'un instant; au-lieu que si l'action se passe où elle n'a pas dû se passer, l'idée du lieu & celle de l'action se combattent dans les esprits : or, j'ai fait voir que la vraisemblance ou la vérité rélative dépend de l'accord des idées, & que l'illusion ne peut être où la vraisemblance n'est pas.

La facilité de changer de lieu est donc un avantage des intervalles vides : aussi sur le théâtre ancien, le choeur qui remplissoit l'intermède rendoit-il la scène immuable. Et comment faisoient les Grecs, me direz-vous? Ils faisoient des fautes contre la vraisemblance. Ils ne changeoient pas de lieu, mais ils réunissoient dans un même lieu ce qui devoit se passer en des lieux différens. La scène

étoit un endroit public, un espace vague, un temple, un vestibule, une place, un camp, quelquefois même un grand chemin. L'aire du théâtre répondoit en même tems à plusieurs édifices, dont les acteurs sortoient pour dire au peuple, quelquefois, ce qu'ils auroient dû rougir de s'avouer à eux-mêmes.

Est-il étonnant qu'Aristote & Horace ayent fait assez peu de cas de cette espèce d'unité de lieu, pour ne pas daigner l'ériger en règle ?

Si donc nous avons perdu quelque chose à la suppression des cœurs, c'est du-moins y avoir gagné beaucoup que d'avoir acquis, par le vuide des entre-actes, la liberté du changement de lieu.

Mais comment le spectateur, sans changer de place, croira-t-il avoir changé de lieu ? Comment ? Par la même illusion qui d'abord l'a rendu présent à ce qui se passoit dans Rome ou dans Athènes. Au spectacle on fait toujours abstraction du lieu physique où l'on est. Le spectateur n'est censé présent à l'action qu'en idée. Ce principe est même si universellement reconnu, qu'on regarde com-

me une licence choquante de faire adresſer la parole au ſpectateur. Or s'il étoit *cenſé préſent*, il ſeroit auſſi *ſuppoſé viſible*; & non-ſeulement il ſeroit naturel que l'acteur s'adreſsât à lui quelquefois, mais il ſeroit abſurde qu'il agît & parlât devant lui comme s'il n'y étoit pas. Il eſt donc ſuppoſé que l'action n'a pour témoins que les acteurs eux-mêmes. Ainſi, le réproche que nous fait Dacier porte à faux, quand il dit " les actions
" de nos Tragédies ne ſont preſque plus
" des actions viſibles; qu'elles ſe paſſent
" la *plûpart* dans des chambres & des
" cabinets; que les ſpectateurs n'y doi-
" vent pas plus entrer que le cœur; &
" qu'il n'eſt pas naturel que les Bour-
" geois de Paris voyent ce qu'il ſe paſſe
" *dans les cabinets* des Princes. " Il trouvoit ſans doute plus naturel que les Bourgeois d'Athènes viſſent du théâtre de Bacchus ce qui ſe paſſoit ſous les murs de Troïe? Comment Dacier n'a-t-il pas compris que quel que ſoit le lieu de la ſcène, un palais, un temple, une place publique, ſi le ſpectateur étoit cenſé y être & voir les acteurs, les acteurs

seroient censés le voir ? Nous ne sommes je le répete, présent à l'action qu'en idée ; & comme il n'en coûte rien de se transporter de Paris au Capitole dès le premier acte, il en coute encore moins dans l'intervalle du premier au second, de passer du Capitole dans la maison de Brutus.

Le plus grand avantage du changement de lieu, est celui de rendre visibles des tableaux, des situations pathétiques, qui sans cela n'auroient pu se retracer qu'en récit. Peut-être à la fin de ce volume trouverai-je place pour quelques réflexions sur le concours du décorateur & de l'acteur avec le Poëte ; en attendant j'établis en principe, que tout ce qui contribue à donner à l'action plus de force & de vérité, doit être mis en usage. Or, avec les restrictions convenables, le tableau qui met sous les yeux une situation terrible ou touchante, est préférable au récit qui ne nous le peint qu'en idée. Mais il faut bien se souvenir que ces tableaux ne sont faits que pour donner lieu au développement des passions ; que s'ils sont trop accumulés,

en se succèdant ils s'effacent l'un l'autre; que l'émotion qu'ils nous causent ne se nourrit que des sentimens qu'ils font naître dans l'ame même des acteurs; & qu'interrompre cette émotion avant qu'elle ait pû se répandre, c'est faire au cœur la même violence qu'on fait à l'oreille, lorsqu'on éteint mal à propos le son d'un corps harmonieux. Une Tragédie composée de ces mouvemens brusques, sans suite & sans gradations, est un assemblage de germes dont aucun n'a le tems d'éclorre. L'invention des tableaux est donc une partie essentielle du génie du Poëte; mais ce n'est ni la seule ni la plus importante. La Tragédie est la peinture du jeu des passions, & non pas du jeu des hasards. Il faut donner aux causes qui produisent les incidens à peu près le même tems qu'elles y employent dans la Nature, & aux effets qu'ils produisent eux-mêmes, le tems de se développer.

On vient de voir en quoi la constitution de la Tragédie moderne differe de celle de la Tragédie ancienne, soit pour la fable, soit pour les mœurs, soit

pour la repréſentation théâtrale. Si mon Ouvrage n'étoit qu'un Traité de l'Art dramatique, j'épargnerois aux jeunes Poëtes le ſoin de tirer de ces différences les inductions qu'elles préſentent ; mais l'étendue de l'objet que j'embraſſe m'empêche de donner à chaque partie tous les développemens qu'elle exigeroit. Du reſte, ſi mes principes ſont biens établis, les conſéquences en découleront d'elles-mêmes. Sans revenir ſur l'art de combiner & de mettre en jeu les caractères, d'enchaîner les événemens, de préparer les ſituations, de graduer le pathétique, de donner en un mot à l'action toute la vraiſemblance & tout l'intérêt qu'elle peut avoir, je terminerai donc ce chapitre par quelques réflexions ſur le dénouement de la Tragedie.

Tantôt l'évènement qui doit dénouer l'intrigue ſemble la renouer lui-même, *voyez Alzire* ; tantôt il vient tout-à-coup renverſer la ſituation des perſonnages, & rompre à-la-fois tous les nœuds de l'action, *voyez Mithridate*. Cet évènement s'annonce quelquefois comme le terme du malheur, & il en devient le

comble, *voyez Inès*; quelquefois il semble en être le comble, & il en devient le terme, *voyez Iphigénie en Aulide*. Le dénouement le plus parfait, est celui ou l'action se décide par une révolution soudaine, qui porte le personnage interessant d'une extrémité de fortune à l'autre : tel est celui de Rodogune.

Que la révolution décisive soit heureuse ou malheureuse, elle ne doit jamais être prévûe par l'acteur intéressé; & lors même qu'il touche à sa perte, sa situation n'est jamais si touchante que lorsqu'il a le Bandeau sur les yeux.

Mais faut-il que la révolution soit inattendue pour le spectateur? Non pas si elle est funeste; car en la prévoyant on frémit d'avance, & la terreur mène à la pitié. On voit dès l'exposition d'Oedipe, que ce malheureux Prince va se convaincre d'inceste & de parricide, éclairer l'abîme où il est tombé, & finir par être en horreur à la nature & à lui-même; & à chaque nouvelle clarté qui lui vient, la terreur & la pitié redoublent. Il n'est donc pas toûjours vrai, comme le croyoit Aristote, que la ter-

reur & la pitié naiſſent de la ſurpriſe ; puiſque la prévoyance en eſt ſouvent la cauſe, comme on va le ſentir encore mieux.

C'eſt lorſque le dénouement eſt heureux, qui ne doit être pour le ſpectateur que dans l'orde des poſſibles, & des poſſibles éloignés, dont les moyens ſont inconnus : car le perſonnage en péril ceſſe d'être à plaindre dès qu'on prévoit ſa délivrance. Mais ne la prévoit-on pas (direz-vous) quand on a lû *la* Tragédie, ou qu'on l'a vûe jouer une fois ? Le ſoin qu'a pris le Poëte de cacher un dénouement heureux eſt donc alors inutile. Non, ſi ſon intrigue eſt bien tiſſue. Quelque prévenu que l'on ſoit de la manière dont tout va ſe réſoudre, la marche de l'action en écarte la reminiſcence : l'impreſſion de ce que l'on voit empêche de réfléchir à ce que l'on fait ; & c'eſt par ce preſtige que les ſpectateurs qui ſe laiſſent toucher, pleurent vingt fois au même ſpectacle, plaiſir que ne goûtent jamais les vains raiſonneurs & les froids critiques.

Ceux-ci portent à nos ſpectacles deux

principes opposés, le sentiment *qui* veut être ému, & l'esprit qui ne veut pas qu'on le trompe. La prétention à juger de tout fait que l'on ne jouit de rien : on veut en même tems prévoir les situations, & en être surpris, combiner avec l'Auteur, & s'attendrir avec le peuple, être dans l'illusion & n'y être pas. Les nouveautés sur-tout ont ce désavantage, qu'on y va moins en spectateur qu'en critique : là chacun des connoisseurs est comme double, & son cœur a dans son esprit un incommode & facheux voisin. Ainsi le Poëte, qui ne devroit avoir que l'imagination à séduire, a de plus la réflexion à combattre & à repousser. C'est un malheur pour le public lui-même, mais de son côté il est sans remède : ce n'est que du côté du Poëte qu'il est possible d'y remédier, & j'en ai déjà indiqué les moyens.

Le premier & le plus facile, est de rendre par un dénouement funeste le pathétique de l'évènement indépendant de la surprise : le second de faire naître le dénouement, s'il est heureux, du fond des caractères passionnés, & par-là suf-

ceptibles des mouvemens contraires.

Dans le premier, cas ce qui doit arriver étant en évidence, & l'intérêt n'ayant plus l'inquiétude pour aliment, le Poëte n'a plus à craindre la prévoyance du spectateur. Mais comme le pathétique dépend absolument de l'impression réfléchie, qui de l'ame de l'acteur intéressant se communique à la nôtre; si l'impression n'étoit pas violente, le contre-coup seroit foible & léger. Pourquoi la mort de Zopire, celle de Sémiramis, celle de Zaïre, celle d'Inés est-elle pour nous si douloureuse? Parce qu'elle est douloureuse à l'excès pour les acteurs dont nous prenons la place. Pourquoi le dénouement de Britannicus est-il si froid, tout funeste qu'il est? parce qu'il n'excite ni dans l'ame de Néron, ni dans celle de Burrhus, ni dans celle d'Agrippine une assez forte émotion. Junie demande vengeance au peuple & se retire parmi les Vestales: sa douleur n'a rien de touchant. Mais Sémiramis égorgée tend les bras à son meurtrier, & son meurtrier est son fils? mais Zopire se traine vers ses enfans qui viennent de l'assassiner, & leur apprend qu'ils ont plongé le poi-

gnard dans le ſein de leur peré; mais Oroſmane en retirant ſa main ſanglante du ſein de Zaïre, apprend qu'elle étoit innocente & qu'elle n'a jamais aimé que lui; mais Inès entourée de ſes enfans, ſent les atteintes du poiſon mortel, & Pèdre, au moment qu'il ſe croit le plus heureux des époux & des peres, trouve ſa femme qu'il adore, empoiſonnée & rendant ler derniers ſoupirs. Voilà de ces évènemens, qui pour déchirer l'ame des ſpectateurs n'ont pas beſoin de la ſurpriſe, & qui ſont même d'autant plus pathétiques qu'ils ſont annoncés & prévûs. Auſſi les Anciens, lorſqu'ils préparoient une cataſtrophe funeſte, ne prenoient-ils aucun ſoin de la cacher au ſpectateur, & c'eſt pour ce genre de Tragédie un avantage que je n'ai pas voulu diſſimuler.

Si au contraire le Poëte médite un dénouement heureux, il faut abſolument qu'il le cache, & le plus sûr moyen eſt de le faire naître du tumulte & du choc des paſſions. Leurs mouvemens orageux & divers trompent à chaque inſtant la prévoyance du ſpectateur, & le laiſſent juſqu'à la fin dans le doute & dans l'in-

quiétude. Le sort des personnages intéressans est comme un vaisseau battu par la tempête : fera-t-il naufrage, ou gagnera-t-il le port ? C'est ce qu'on tâche en vain de prévoir.

» Par les mœurs (dit Aristote) on prévoit la résolution, la conduite de tel » ou de tel personnage ». Oui par les mœurs habituelles d'une ame qui se possede & se maîtrise ; & voilà celles qu'on doit éviter, si l'on veut cacher un dénouement qui naisse du fond des caractères. Ne faut-il donc employer alors que des personnages sans mœurs, ou dont les mœurs soient indécises ? Non ; mais il faut que l'évènement dépende de la résolution d'une ame agitée par des forces qui se combattent, comme le devoir & le penchant, ou deux passions opposées. Quoi de plus décidé que le caractère de Cléopâtre ; & quoi de moins décidé que le parti qu'elle prendra, quand Rodogune propose l'essai de la coupe ? Quoi de plus surprenant, & néanmoins quoi de plus vraisemblable que de la voir se résoudre à boire la première pour y engager par son exemple Rodogune & Antiochus ?

Voilà

Voilà ce qui s'appelle un coup de *génie*. Il seroit injuste, je le sais, d'en exiger de pareils; mais toutes les fois qu'on aura pour moyen le contraste des passions, il sera facile de tromper l'attente des spectateurs sans s'éloigner de la vraisemblance, & de rendre l'évènement à la fois douteux & possible.

Pour cacher un dénouement heureux, les Anciens, au défaut des passions, n'avoient guère que la reconnoissance, & tout l'intérêt portoit alors sur l'incertitude où l'on étoit si les acteurs intéressans se reconnoîtroient à propos : tel est l'intérêt de l'Iphigénie en Tauride. C'est un excellent moyen pour produire la révolution; mais, comme l'observe Corneille, il n'a point la chaleur féconde des mouvemens *passionnés*.

Quelquefois on employe à produire la révolution un caractère équivoque & dissimulé, qui se présente tour-à-tour sous deux faces, & laisse le spectateur incertain de la résolution qu'il prendra. Le chef-d'œuvre de l'art en ce genre est le complot d'Exupère, moyen visiblement caché du dénouement d'Héraclius.

La reſſource la plus commune & la plus facile eſt celle d'un incident nouveau ; mais cet incident ne produit ſon effet, qu'autant que ce qui le précède le prépare ſans l'annoncer.

J'en ai dit aſſez pour faire voir que le choix que nous laiſſe Ariſtote d'amener la péripétie, ou néceſſairement, ou vraiſemblablement, n'eſt rien moins qu'indifférent & libre. Un dénouement qui n'eſt que vraiſemblable, n'en exclut aucun de poſſible, il laiſſe tout craindre & tout eſpérer. Un dénouement néceſſaire n'en peut laiſſer attendre aucun autre ; & l'on ne doit pas ſuppoſer que lorſque l'effet tient de ſi près à la cauſe, le lien qui les unit échappe aux yeux des ſpectateurs. Si donc le dénouement eſt malheureux, comme il eſt bon qu'il ſoit prévû, rien n'empêche qu'il ſoit néceſſaire ; mais s'il doit être heureux, il doit être caché, & par conſéquent n'être que vraiſemblable.

La même raiſon permet de prolonger un dénouement funeſte, & oblige à preſſer un dénouement heureux. L'un peut très-bien occuper un acte ſans que l'ac-

tion languiſſe. Il y a même dans le théâtre Grec telle Tragédie dont tout le nœud eſt dans l'avant-ſcène, & dont toute l'action n'eſt qu'un dénouement prolongé : tel eſt cet Oedipe qu'on nous donne pour un chef-d'œuvre de l'art.

Mais ſi l'autre, j'entends le dénouement heureux, eſt pris de plus loin que d'une ou deux ſcènes rapides, l'action dénouée lentement & fil-à-fil, s'affoiblit & tombe en langueur. La révolution ne doit s'annoncer qu'au moment qu'elle arrive, encore faut-il que la promptitude des événemens ne nuiſe pas à leur vraiſemblance, ni leur vraiſemblance à leur incertitude, conditions faciles à remplir ſéparement, mais difficiles à concilier.

On écriroit des volumes ſur l'art de la Tragédie, ſans épuiſer un ſujet ſi fécond ; mais la Nature & le théâtre ſont pour l'homme de génie deux livres qui les contiennent tous. C'eſt à ces études que je le renvoye. Mon deſſein n'a été que d'éclaircir & de fixer, s'il étoit poſſible, les premières notions de l'Art, pour épargner aux jeunes Poëtes de vains préjugés, de faux ſcrupules, & la perte d'un tems précieux.

CHAPITRE XIII.

De l'Epopée.

ON vient de voir que la Tragédie, en imitant une action grave, intéressante & mémorable, employe à nous la retracer, non-seulement le discours, signe intellectuel & factice de nos idées; mais la ressemblance même, signe naturel & physique des choses. Pour suppléer à l'évidence du spectacle, l'Epopée n'a que le récit, au moyen duquel il faut qu'elle donne à son imitation toutes les apparences de la réalité.

L'Epopée est donc une Tragédie dont l'action se passe dans l'imagination du lecteur. Ainsi, tout ce qui dans la Tragédie est présent aux yeux, doit être présent à l'esprit dans l'Epopée. Le Poëte est lui-même le décorateur & le machiniste; & non-seulement il doit retracer dans ses vers le lieu de la scène, mais le tableau, le mouvement, la pantomime de l'action, en un mot tout ce qui tomberoit sous

les sens si le Poëme étoit dramatique.

Il y a sans doute, pour cette imitation en récit, du desavantage du côté de la chaleur & de la vérité; mais il y a de l'avantage du côté de la grandeur & de la magnificence du spectacle, du côté de l'étendue & de la durée de l'action, du côté de l'abondance & de la variété des incidens & des peintures.

Dans la Tragédie, le lieu physique du spectacle oppose ses limites à l'essor de l'imagination, elle y est comme emprisonnée; dans le Poëme épique, la pensée du lecteur s'étend au gré du génie du Poëte, & embrasse tout ce qu'il peint. Mille tableaux qui se succedent dans les descriptions de Virgile, se succedent aussi dans ma pensée, & en les lisant je les vois.

Le Poëme épique, à cet égard, est le désespoir du Poëte tragique. Combien celui-ci ne se trouve-t-il pas resserré sur le théâtre même le plus vaste, lorsqu'il se compare à son rival, qui n'a d'autres bornes que celles de la Nature, qu'il franchit même quand il lui plait.

Un autre avantage de l'Epopée sur la

Tragédie, c'eſt l'eſpace de tems fictif qu'elle peut donner à ſon action. Dans un ſpectacle qui ne doit durer que deux ou trois heures, dans une action, dont la chaleur doit ſans ceſſe aller en croiſſant, parce qu'elle a pour mobiles des paſſions ſans relâche, & pour objet une émotion qu'il ne faut pas laiſſer languir; le tems fictif ne peut guére s'étendre avec vraiſemblance au-delà d'une révolution du ſoleil. Mais le tems de l'Epopée n'a de bornes que celles de ſon action, naturellement plus ou moins rapide, ſelon que le mouvement qui l'anime eſt plus violent ou plus doux. Voilà donc le génie du Poëte épique en liberté, ſoit pour le tems, ſoit pour les lieux, tandis que celui du Poëte tragique eſt à la gêne.

Celui-ci eſt encore à l'étroit du côté des moyens, & bien plus ſur notre théâtre que ſur le théâtre d'Athènes. Je ne parle pas ſeulement du deſavantage du lieu, mais de la loi qui aſtraint le Poëte à tirer tous les incidens du fond même du ſujet, ſans le concours ni l'entremiſe d'aucune puiſſance étrangère; au-lieu que ſi l'importance de l'action du Poëme épi-

que le permet, on eſt libre d'y faire intervenir le ciel, l'enfer, la nature entiére. *Euripide* & *Sophocle* introduiſoient les dieux ſur la ſcène tragique, ou les faiſoient agir du dehors toutes les fois qu'ils en avoient beſoin, ſoit pour le nœud, ſoit pour le dénouement; mais ſur la ſcène Françoiſe, la Nature livrée à elle-même, eſt réduite à produire elle ſeule tous les incidens de l'action.

Il y a même une infinité de moyens naturels qui ſont interdits à la Tragédie, ou par les limites du tems, ou par celles de l'eſpace. Si elle les employe, c'eſt dans l'avant-ſcène, encore eſt-elle obligée de les indiquer en peu de mots; ſans même avoir le tems de peindre ce que les faits ont de plus touchant; au-lieu que tout ce qui peut ajoûter à la grandeur, à l'intérêt, au charme de l'illuſion, trouve place dans l'Epopée.

La tragédie eſt obligée de commencer dans le fort de l'action, & aſſez près du dénouement pour laiſſer dans l'avant-ſcène tout ce qui ſuppoſe de longs intervalles; ſon mouvement accéléré d'acte en acte eſt ſi continu, ſi rapide,

l'inquiétude qu'elle répand est si vive, & l'intérêt de la crainte & de la pitié si pressant, que ce qu'on appelle épisodes, c'est-à-dire, les circonstances & les moyens de l'action, s'y réduisent presqu'à l'étroit besoin sans rien donner à l'agrément; au-lieu que dans l'Épopée la chaîne de l'action étant plus longue & le dessein plus étendu, les incidens, que je regarde comme la trame du tissu de la fable peuvent l'orner & l'enrichir de mille couleurs différentes. Faut-il, pour me faire entendre, une image, plus sensible encore? La Tragédie est un torrent qui brise ou franchit les obstacles; l'Épopée est un fleuve majestueux qui suit sa pente, mais dont la course vagabonde se prolonge par mille détours. On voit donc que la Tragédie l'emporte sur l'Épopée par la rapidité, la chaleur, le pathétique de l'action; mais que l'Épopée l'emporte sur la Tragédie, par la variété, la richesse, la grandeur & la majesté.

“ J'y vois aussi (me direz-vous) que ,, tel sujet qui convient à la Tragédie ,, ne convient pas à l'Épopée : soit par-

„ ce que l'action en est trop essentiel-
„ lement rapide & pressante pour souf-
„ frir de longs épisodes, soit parce
„ qu'elle n'est pas assez féconde en ta-
„ bleaux variés & frappans pour sup-
„ pléer à l'évidence de la représenta-
„ tion théâtrale „. Je l'avoue ; mais ce que j'entends, c'est que tout sujet qui convient à l'Epopée doit convenir à la Tragédie, c'est-à-dire, être capable d'exciter en nous l'inquiétude, la terreur & la pitié : car s'il n'étoit pas assez intéressant pour la scène, il le seroit bien moins encore pour le récit, qui n'est jamais aussi animé. C'est dans ce sens-là qu'Aristote a dit, que le fond des deux Poëmes étoit le même. " Il
„ faut (dit-il en parlant de l'Épopée)
„ en dresser la fable de manière qu'elle
„ soit dramatique, & qu'elle renferme
„ une seule action qui soit entière, par-
„ faite & achevée. Il y a (dit-il encore)
„ autant de sortes d'Épopées qu'il y a
„ d'espèces de Tragédies ; car l'Épopée
„ doit être simple ou implexe, morale
„ ou pathétique „. Il ajoute que " l'Épo-
„ pée a les mêmes parties que la Tra-

E 5

„ gédie, car elle a ses péripéties, ses „ reconnoissances, ses passions „, d'où il „ conclut, que " l'Épopée ne differe „ de la Tragédie que par son étendue „ & par la forme de ses vers (a).

En effet, l'on peut voir dans sa Poëtique, d'un côté le sujet de l'Odissée dénué de ses épisodes, & tel qu'Homère l'eût conçu s'il eût voulu le mettre au théâtre ; de l'autre, celui d'Iphigénie en Tauride avant d'être accommodé au théâtre, & tel qu'il dépendoit d'Euripide d'en faire un Poëme épique ou un Poëme dramatique à son choix. En suivant son idée, pour la développer, essayons de disposer le sujet d'Iphigénie, comme Euripide l'eût disposé lui-même, s'il en eût voulu faire un Poëme en récit.

Oreste couvert du sang de sa mere, & poursuivi par les Euménides, cherche un refuge dans le temple d'Apollon, de ce dieu qui l'a poussé au crime. Il embrasse son autel, l'implore, lui offre un sacrifice ; & l'Oracle intérrogé lui

(a) Le vers Iambe étoit affecté à la Tragédie, & l'Hexamètre à l'Epopée.

ordonne pour expiation, d'aller *enlever la ſtatute de Diane profanée dans la Tauride.*

Oreſte prend congé d'Électre. Il ne veut pas que Pilade le ſuive ; Pilade ne veut point l'abandonner : ce jeune Prince quitte un pere accablé de vieilleſſe, dont il eſt l'appui, une mere tendre dont il fait les délices, & qui tous deux l'encouragent en le baignant de larmes, à ſuivre un ami malheureux. Oreſte préſent à leurs adieux, ſe ſent déchirer le cœur aux noms de fils, de pere & de mere.

Il s'embarque avec ſon ami ; & ſi le petit voyage d'Uliſſe & d'Ænée eſt traverſé par tant d'obſtacles, quelles reſſources *n'a pas* ici le Poëte pour varier celui d'Oreſte ? Qu'on s'imagine ſeulement qu'il parcourt la mer Egée, où ſon pere & tous les héros de la Grèce ont été ſi long-tems le jouet des ondes ? qu'il la parcourt à la vûe de Scyros, où l'on avoit caché le jeune Achille ; à la vûe de Lemnos, où Philoctete avoit été abandonné ; à la vûe de Lesbos, où les Grecs avoient commencé

de ſignaler leur vengeance ; à la vûe du rivage de Troïe dont la cendre fume encore ; qu'il a l'Héleſpont, la Propontide, & l'Euxin à traverſer pour arriver dans la Tauride. Quelle carrière pour le génie du Poëte !

Aux incidens naturels qui peuvent retarder tour-à-tour & favoriſer l'entrepriſe d'Oreſte, ajoûtez la haine des dieux ennemis du ſang d'Agamemnon, la faveur des dieux qui le protègent, les furies attachées aux pas d'Oreſte, & qui viennent l'agiter toutes les fois qu'il veut s'oublier dans les plaiſirs ou dans le repos. Tous ces agens ſurnaturels vont mêler à l'action du Poëme un merveilleux déjà fondé ſur la vérité relative, & adopté par l'opinion.

Cependant, Thoas épouvanté par la voix des dieux, qui lui préſage qu'un étranger lui arrachera le ſceptre & la vie, Thoas ordonne que tous ceux que leur mauvais ſort, ou leur mauvais deſſein amenera dans la Tauride, ſoient immolés ſur l'autel de Diane. Iphigénie en eſt la Prêtreſſe ; elle a horreur de ces ſacrifices ; & après avoir employé tout

ce que l'humanité a de plus tendre & la religion de plus touchant, pour fléchir l'ame du tiran : " Non (lui-dit-„ elle) Diane n'est point une divinité „ sanguinaire ; & qui le sait mieux que „ moi „ ? Alors elle lui raconte comment, destinée elle-même à être immolée sur son autel, elle a été enlevée par cette divinité bienfaisante. " Jugez (con-„ clud Iphigénie) si Diane se plairoit à „ voir couler un sang qu'elle ne de-„ mande pas, puisqu'elle n'a pû voir „ répandre le sang qu'elle avoit demandé „ par la voix même des Oracles „. Le tyran persiste. Oreste & Pilade abordent dans ses états ; ils sont arrêtés, conduits à l'autel ; & le Poëme est terminé par la *Tragédie* d'Euripide, dont je n'ai fait jusqu'ici que déveloper l'avant-scène. On voit par cet exemple, que l'action de l'Épopée n'est que l'action de la Tragédie plus étendue & prise de plus loin.

L'action de la Tragédie doit être pathétique ; celle de l'Épopée doit l'être aussi & dans le même sens, c'est-à-dire, capables d'inspirer la terreur &

la compassion. Le Tasse ne pensoit pas de même. *Il Poëma heroïco* dit-il *e una imitatione de attione illustre, grande & perfetta, fatta narrando con altissimo verso, affine di mover gli animi con la maraviglia, e di giovar dilettando.* Il regarde le merveilleux comme la source du pathétique de l'Épopée ; & laissant à la Tragédie la terreur & la pitié, il réduit le Poëme héroïque à l'admiration, le plus froid des sentimens de l'ame. S'il eût mis sa théorie en pratique, son Poëme n'auroit pas tant de charmes. Quelqu'admiration qu'inspire l'héroïsme, quelque surprise que nous cause le merveilleux répandu dans les Fables d'Homère, de Virgile, & du Tasse lui-même, l'intérêt en seroit bien foible sans les épisodes terribles & touchans qui le raniment par intervalle ; & les Poëtes l'ont si bien senti, qu'ils ont eû recours à chaque instant à quelque nouvelle scène tragique. Retranchez de l'Iliade les adieux d'Andromaque & d'Hector, la douleur d'Acille sur la mort de Patrocle, & son entrevûe avec le vieux Priam ; retranchez de l'Énéide

les épiſodes de Laocoon & de ſes enfans, de Didon, de Marcellus, d'Euriale, & de Pallas ; retranchez de la Jéruſalem la mort de Dudon, celle de Clorinde, l'amour & la douleur d'Armide, & voyez ce que devient l'intérêt de l'action principale, réduite à l'admiration que peut cauſer le merveilleux des faits ou la beauté des caractères. Je l'ai déjà dit, on ſe laſſe bientôt d'admirer des héros que l'on ne plaint pas ; on ne ſe laſſe jamais de plaindre des héros qu'on admire & qu'on aime. L'aliment de l'intérêt, ſoit épique, ſoit dramatique, eſt donc la crainte & la pitié. Il eſt vrai que la beauté des caractères y contribue, mais elle n'y ſuffit pas. *Concorre la miſeria delle attioni inſieme con la bonta di coſtumi.* Caſtelvetro.

La règle la plus ſûre dans le choix du ſujet de l'Épopée eſt donc de le ſuppoſer au théâtre, & de voir l'effet qu'il y produiroit. S'il eſt vraiment tragique & théâtral, ſon intérêt ſe répandra ſur les épiſodes ; au lieu que s'il n'avoit rien de pathétique par lui-même, en vain les épiſodes feroient intéreſ-

ſans, chacun d'eux ne communiqueroit à l'action qu'une chaleur accidentelle, qui s'éteindroit à chaque inſtant, & qu'on ſeroit obligé de ranimer ſans ceſſe par quelque épiſode nouveau.

C'eſt, direz vous, donner à l'Épopée des bornes trop étroites que de la réduire aux ſujets tragiques. Mais l'on peut ſe ſouvenir que ſans compter la Tragédie Grecque, celle, dis-je, où tout ſe conduit par la fatalité ; j'en ai diſtingué trois genres, dans leſquels ſont compris, je crois, tous les intérêts du cœur humain. Si ce n'eſt pas l'homme en proie à ſes paſſions, ce ſera l'innocence ou la vertu éprouvée par le malheur, ou pourſuivie par le crime ; ce ſera la bonté mêlée de foibleſſe, entourée des piéges du plaiſir & du vice, & obligée d'immoler ſans ceſſe de doux penchant à de triſtes devoirs. Or il y a peu de ſujets intéreſſans qui ne reviennent à l'une de ces trois ſituations, ou mieux encore à quelqu'une de celles qui réſultent de leur mélange.

Il eſt vrai cependant que l'action de

l'Épopée n'est pas susceptible de la même chaleur, de la même rapidité que l'action de la Tragédie. Par exemple, les sujets de Mérope & de Sémiramis ne souffriroient pas assez de relâche, pour donner au Poëte le tems de peindre & de décorer. Mais je me propose de faire sentir cette différence en parlant des mœurs.

L'action de la Tragédie doit être importante & mémorable; de même & plus essentiellement encore celle de l'Epopée. Or, cette importance consiste dans la grandeur des motifs, & dans l'utilité de l'exemple.

Un Poëte qui choisi pour sujet une action dont l'importance n'est fondée que sur des opinions particulières à certains peuples, se condamne par son choix à n'intéresser que ces peuples, & à voir tomber avec leurs opinions toute la grandeur de son sujet. Celui de l'Ænéide, tel que Virgile pouvoit le présenter, étoit beau pour tous les hommes; mais dans le point de vûe sous lequel le Poëte l'a envisagé, il est bien éloigné de cette

beauté univerfelle (a) : auffi le fujet de l'Odiffée, comme l'a conçu Homère (abftraction faite des détails) eft-il bien fupérieur à celui de l'Ænéide. Les devoirs de Roi, de pere & d'époux, appellent Ulyffe à Itaque ; la fuperftition feule appelle Ænée en Italie. Qu'un héros échappé à la ruine de fa patrie avec un petit nombre de fes concitoyens, furmonte tous les obftacles pour aller donner une patrie nouvelle à fes malheureux compagnons ; rien de plus intéreffant ni de plus noble. Mais que par un caprice du deftin il lui foit ordonné d'aller s'établir dans tel coin de la terre plûtôt que dans tel autre, de trahir une Reine qui s'eft livrée à lui, & qui l'a comblé de biens, pour aller enlever à un jeune Prince une femme qui lui eft promife ; voilà ce qui a pû intéreffer les dévots de la cour d'Augufte, & flatter un peu-

(a) On convient affez unanimement, que l'Æneide n'eft que l'éloge allégorique du caractère & du règne d'Augufte ; & il eft arrivé au Poëte ce qui arrive le plus fouvent aux Peintres, lorfque dans un tableau hiftorique ils veulent placer un portrait : ils font obligés d'altérer l'expreffion pour conferver la reffemblance.

ple enivré de sa fabuleuse origine, mais ce qui ne peut nous paroître que ridicule ou révoltant. Pour justifier Ænée on ne cesse de dire qu'il étoit pieux, c'est en quoi nous le trouvons pusillanime. La piété envers des dieux injustes ne peut être reçue que comme une fiction puerile, ou comme une vérité méprisable. Ainsi, ce que l'action de l'Ænéidé a de grand est pris dans la nature; ce qu'elle a de petit est pris dans le préjugé.

L'action de l'Épopée doit donc avoir une grandeur & une importance universelles, c'est-à-dire, indépendantes de tout intérêt, de tout système, de tout préjugé national, & fondée sur les sentimens & *sur les lumières* invariables de la *Nature*.

On a prétendu que l'Epopée tiroit son importance de la qualité des personnages: il est certain que la querelle d'Agamemnon avec Achille n'auroit rien d'intéressant si elle se passoit entre deux soldats: pourquoi? parce que les suites n'en seroient pas les mêmes. Mais qu'un plébéïen, comme Marius; qu'un homme

privé, comme Cromwell, Fernand Cortés, &c. entreprenne, exécute de grandes choses, soit pour le bonheur, soit pour le malheur de l'humanité ; son action aura toute l'importance qu'exige la dignité de l'Epopée.

On veut que l'objet principal soit un intérêt public, & il est vrai que l'action en a plus d'importance ; mais je ne pense pas qu'on en doive faire une règle à l'Epopée non plus qu'à la Tragédie. Un fils, dont le pere gémiroit dans les fers, & qui tenteroit, pour les délivrer, tout ce que la nature & la vertu, la valeur & la piété peuvent entreprendre de courageux & de pénible ; ce fils, de quelle condition qu'on le supposât, seroit un héros digne de l'Epopée, & son action mériteroit un Voltaire ou un Fénélon. (a) On éprouve

(a) On a disputé au Télémaque la qualité de Poëme, que personne ne dispute à l'Odissée. Il seroit pourtant mal-aisé de faire voir en quoi different essentiellement le voyage d'Ulysse & celui de son fils. Un critique prétend que le Telémaque n'est pas un Poëme épique, parce qu'il n'est pas l'imitation d'une action. Qu'est-ce donc que l'entreprise d'un jeune Prince, qui pour délivrer sa patrie &

même qu'un intérêt particulier *eſt plus* ſenſible qu'un intérêt public, & *la raiſon* en eſt priſe dans la *nature*. Cependant, comme le *Poëme épique* eſt ſur-tout l'école des maîtres du monde, ce ſont les intérêts qu'ils ont en main qu'il doit *leur apprendre à reſpecter*. Or, ces intérêts *ne* ſont pas ceux *de* tel *ou* de tel homme, mais ceux de l'humanité en général, le plus grand & le plus digne objet du plus noble de tous les Poëmes. C'eſt ſur-tout lorſqu'on veut mouvoir la grande machine du merveilleux qu'il faut prendre un intérêt public, vû le préjugé puérile, mais univerſel, qui nous fait croire que les dieux ſe mêlent des grandes choſes, & qu'ils négligent les petites. C'eſt ainſi qu'eſt fondé le merveilleux *du Paradis* perdu & de l'Iliade. Dans l'un il s'agit de perdre la race humaine, de lui fermer les portes du ciel, & de l'aſſocier au malheur des anges rebelles : dans l'autre il s'agit de décider

ſa mere d'une foule de tyrans, cherche ſon pere à travers mille écueils, & ne le retrouve qu'après avoir paſſé toutes les épreuves de l'une & de l'autre fortune ?

du ſort des deux nations, dont preſque tous les héros tiennent aux dieux par les liens du ſang.

Mais alors même il faut ſe ſouvenir que l'intérêt commun ne nous attache que par des affections perſonnelles; & dans une action publique, quelqu'importante qu'elle ſoit, il eſt plus avantageux qu'on ne penſe d'introduire quelquefois des épiſodes pris dans la claſſe des hommes obſcurs: leur ſimplicité noblement exprimée a quelque choſe de plus touchant que la dignité des mœurs héroïques. Qu'un héros faſſe de grandes choſes, on s'y attendoit, on n'en eſt point ſurpris. Mais que d'une ame vulgaire naiſſent des ſentimens ſublimes, la nature qui les produits ſeule, s'en applaudit davantage, & l'humanité ſe complaît dans ces exemples qui l'honorent.

Le moment le plus pathétique de la conjuration de Portugal, n'eſt pas celui où tout un peuple, armé dans un inſtant ſe ſouléve & briſe ſes fers; mais celui ou une femme obſcure paroît tout-à-coup, avec ſes deux fils, au milieu de l'aſſemblée des conjurés, tire deux

poignards de ſous ſa robbe, les remet à ſes deux enfans, & leur dit : « Ne me » les rapportez que teints du ſang des » Eſpagnols. » Combien de traits plus courageux, plus honorables, plus touchans que ceux que conſacre l'hiſtoire, demeurent plongés dans l'oubli ! & quel tréſor pour la Poëſie ſi elle avoit ſoin de les recueillir ! Un veillard, par ce zèle de religion qui fait des martyrs à l'erreur comme à la vérité, avoit encouru la peine des galères. (je dis le fait dans ſa ſimplicité.) Comme on l'y conduiſoit, ſon fils ſe préſente, & s'adreſſant à celui qui commandoit la chaîne, « Je ſuis » (lui dit-il) le fils de ce vieillard : il » eſt foible, infirme, au bord du tom» beau ; je ſuis jeune & je ſuis robuſte ; » je puis ſoutenir de travaux auxquels » mon pere ſuccomberoit ; je viens vous » conjurer de me prendre à ſa place : » vous le pouvez ſans riſque à la fa» veur du nom qui nous eſt commun, » & le ſecret vous ſera gardé. » On le refuſe ; il inſiſte, il met tout en uſage ; enfin l'échange eſt accepté. Il délivre ſon pere, il ſe met à ſa place ; & ce ver-

tueux jeune homme eſt huits ans parmi les forçats, ſans qu'il lui échappe une plainte, juſqu'au moment que le Ciel permet qu'on le découvre & qu'on le délivre. (*a*) Suppoſez ſeulement que le Capitaine de la galère, ſon ancien ami, le reconnoiſſe à la chiourme, & voyez quelle ſçène, quel tableau pathétique cette rencontre va vous donner.

Dans un débordement de l'Adige, le pont de Vérone fût emporté, une arcade après l'autre. Il ne reſtoit plus que l'arcade du milieu, ſur laquelle étoit une maiſon, & dans cette maiſon une famille entière. Du rivage on voyoit cette famille éplorée tendre les mains, demander du ſecours. Cependant la force du torrent détruiſoit à vûe d'œil les piliers de l'arcade. Dans ce péril, le Comte Spolvérini propoſe une bourſe de cent louis à celui qui aura le courage d'aller ſur un batteau délivrer ces malheureux. Il y avoit à courir le danger d'être emporté dans la rapidité du fleuve;

(*a*) Ce fut M. M. L. D. de F*** qui fit tomber les fers des mains de ce héros, que j'ai bien de la peine à ne pas nommer.

ou de voir, en abordant au-dessous de la maison, crouler sur soi l'arcade ruinée. Le concours du peuple étoit innombrable, & personne n'osoit s'offrir. Dans ce moment passe un villageois. On lui dit quelle est l'entreprise proposée, & quel sera le prix du succès. Il monte sur un batteau, gagne à force de rames le milieu du fleuve, aborde, attend au bas de la pile que toute la famille, pere, mere, enfans, & vieillards, se glissant le long d'une corde, soient descendus dans le batteau. « Courage (dit-il) vous voilà » sauvés. » Il rame, surmonte l'effort des eaux, & regagne enfin le rivage.

Le Comte Spolverini veut lui donner la récompense promise. " Je ne vends „ point ma vie (lui dit le villageois;) „ mon travail suffit pour me nourrir, „ moi, ma femme & mes enfans; don- „ nez cela à cette pauvre famille, qui „ en a besoin plus que moi.

Il seroit bien facile, je crois, d'ennoblir de tels incidens sans en altérer le pathétique; & un Poëme où l'humanité se présenteroit sous des formes si touchantes, se passeroit fort bien de ce qu'on appelle le merveilleux.

Indépendamment de ces exemples répandus dans l'Épopée, l'action principale doit se terminer à une moralité, dont elle soit le développement ; & plus cette vérité morale aura de poids, plus la fable aura d'importance. Mais pour cela il n'est pas besoin que l'exemple, ou la vérité qu'il renferme, soit présentée sous le voile de l'allégorie, comme l'exige Lebossu. " Homère (dit-il) a „ fait la fable & le dessein de ses Poë„ mes sans penser à ces Princes (Achille „ & Ulysse) & ensuite il leur a fait „ l'honneur de donner leurs noms aux „ héros qu'il avoit feints. » Homère seroit, je crois, bien surpris d'entendre comme on lui fait composer ses Poëmes. Aristote ne le seroit pas moins, du sens qu'on donne à ses leçons. « La fable „ (dit ce Philosophe, est la composition „ des choses. „ Or, deux choses composent la fable (dit Lebossu ;) la vérité qui lui sert de fondement, & la fiction qui déguise la vérité, & qui lui donne la forme de fable. Aristote n'a jamais pensé à ce déguisement. Il ne veut pas que la fable enveloppe la vérité ; il veut

qu'elle l'imite. Ce n'eſt donc pas *dans l'allégorie*, mais *dans l'imitation qu'il en fait* conſiſter *l'eſſence. Le* propre de l'allégorie eſt que l'eſprit y cherche un autre ſens que celui qu'elle préſente. Or, dans la querelle d'Achille & d'Agamemnon, le ſens litteral & ſimple nous ſatisfait auſſi pleinement que dans la guerre civile entre Céſar & Pompée. Le ſens moral de l'Odiſſée n'eſt pas plus myſtérieux : il eſt direct, immédiat, auſſi naturel enfin que dans un exemple tiré de l'hiſtoire ; & l'abſence d'Ulyſſe, priſe à la lettre, a toute ſa mortalité. La peine inutile que Leboſſu s'eſt donnée pour appliquer ſon principe à l'Ænéide, auroit dû l'en diſſuader. Qui jamais avant lui s'étoit aviſé de voir dans l'action de ce Poëme » » l'avantage d'un goùvernement doux & » modéré ſur une conduite dure, ſévère, & » qui n'inſpire que la crainte ». Voilà où conduit l'eſprit de ſyſtème. On s'apperçoit que l'on s'égare, mais on ne veut par reculer.

L'Abbé Terraſſon veut que, ſans avoir égard à la mortalité, on prenne pour ſujet de l'Épopée l'exécution d'un grand deſ-

sein, & en conséquence il condamne le sujet de l'Iliade qu'il appelle une inaction. Mais la colere d'Achille ne produit-elle pas son effet, & l'effet le plus terrible, par l'inaction même de ce héros ? Ce n'est pas la colère d'Achille en elle-même, mais la colère d'Achille fatale aux Grecs, qui fait le sujet de l'Iliade. Si par elle une armée triomphante passe tout-à-coup de la gloire de vaincre à la honte de fuir, & de la plus brillante prospérité à la plus affreuse désolation, l'action est grande & pathétique.

Le Tasse prétend qu'Homère a voulu démontrer dans Hector, que c'est une chose très louable de défendre sa patrie, & dans Achille, que la vengéance est digne d'une grande ame. *Le quali opinioni essendo per se probabili non verissimili e per l'artificio d'Homero divennero probabilissime e provatissime e similissime al vero.* Homère n'a pensé à rien de tout cela : car, 1°. Il n'a jamais été douteux qu'il fût beau de servir sa patrie, & il n'a jamais été utile de persuader qu'il fût grand de se venger soi-même.

Il est encore moins raisonnable de pré-

éndre que l'Iliade soit l'éloge d'*Achille* ; c'est vouloir que le Paradis perdu soit l'éloge de satan. Un Panégyriste peint les hommes comme ils doivent être ; Homère les peint comme ils étoient. Achille & la plûpart de ces héros ont plus de vices que de vertus, & l'Iliade est plûtôt la satyre que l'apologie de la Grèce.

Je ne sais pas pourquoi l'on cherche dans l'Iliade une autre moralite que celle qui se présente si naturellement ; celle que le Poëte annonce en débutant, & qu'il met encore dans la plainte d'Achille à sa mere après la mort de son ami Patrocle. » Ah, » périssent dans l'univers les contentions & „ les querelles ! puissent-elles être bannies „ du séjour des hommes & de celui des „ dieux, avec la colère qui renverse de „ son assiete l'homme le plus sage & le „ plus modéré, & qui plus douce que le „ miel, s'enfle & s'augmente dans le cœur „ comme la fumée ! Je viens d'en faire „ une cruelle expérience par ce funeste „ emportement où m'a précipité l'injustice „ d'Agamemnon.

On voit ici bien clairement ce que j'ai dit de la passion, que pour avoir sa mora-

lité elle doit être funeste à celui qui s'y livre. C'est un principe qu'Homère seul a connu parmi les Poëtes anciens, s'il l'a négligé à l'égard d'Agamemnon, il l'a observé à l'égard d'Achille.

Lucain est sur-tout recommandable par la hardiesse avec laquelle il a choisi & traité son sujet aux yeux des Romains devenus esclaves, & dans la cour de leur tyran.

Proxima quid soboles, aut quid meruere nepotes
In regnum nasci? Pavidè num gessimus arma?
Teximus an jugulos? Alieni pœna timoris
In nostra cervice sedet. . . . .

Ce génie audacieux avoit senti qu'il étoit naturel à tous les hommes d'aimer la liberté, de détester qui l'opprime, d'admirer qui la défend : il a écrit pour tous les siècles; & sans l'éloge de Néron, dont il a souillé son Poëme, on le croiroit d'un ami de Caton.

Le but de la Henriade est le même en un point que celui de la Pharsale; mais il embrasse de plus grandes vûes. A l'effroi des guerres civiles, que l'un & l'autre Poëme apprennent à détester,

ſe joint dans l'exemple de la ligue *la juſte horreur* du fanatiſme & de la ſuperſtition, ces deux tiſons de la diſcorde, ces deux fléaux de l'humanité.

Ainſi, la grandeur & l'importance de l'*action* de l'Épopée dépendent de l'importance & de la grandeur de l'exemple qu'elle contient; exemple d'une paſſion pernicieuſe à l'humanité, ſujet de l'Iliade: exemple d'une vertu conſtante dans ſes projets, ferme dans les revers, & fidèle à elle même; ſujet de l'Odiſſée, *&c.* Dans les exemples vertueux, les principes, les moyens, la fin, tout doit être noble & digne; la vertu n'admet rien de bas. Dans les exemples vicieux, un mélange de force & de foibleſſe, loin de dégrader le tableau, ne fait que le rendre plus naturel & plus frappant. Que d'un intérêt puiſſant naiſſent des diviſions cruelles, on a dû s'y attendre, & l'exemple eſt infructueux; mais que l'infidélité d'une femme, & l'imprudence d'un jeune inſenſé dépeuplent la Grèce & embraſent la Phrygie, cet incendie allumé par une étincelle inſpire une crainte ſalu-

taire ; l'exemple instruit en étonnant.

Quoique la vertu heureuse soit un exemple encourageant pour les hommes, il ne s'ensuit pas que la vertu infortunée soit un exemple dangereux : qu'on la présente telle qu'elle est dans le malheur, sa situation ne découragera point ceux qui l'aiment. Caton n'étoit pas heureux après la défaite de Pompée ; & qui n'envieroit le sort de Caton tel que nous le peint Séneque, *inter ruinas publicas stantem* ?

Il est de toute évidence que l'unité d'action est essentielle à la Tragédie ; que tous les épisodes, c'est-à-dire tous les incidens particuliers, doivent concourir au nœud ou au dénouement de l'action principale, & l'on est assez d'accord sur ce point. Mais on a long-tems disputé, sur-tout en Italie, sur l'unité d'action du Poëme héroïque. A l'autorité d'Aristote & à l'exemple d'Homère on oppose le succès de l'Arioste, qui ayant abandonné cette règle, n'est pas moins lû & relû (dit le Tasse), *Da tutte l'età, da tutti sessi, noto a tutte le lingue ; piace a tutti ; tutti il lodanò ; vive e ringiove-*

nisce sempre nella sua fama, e vola glorioso per le lingue dè mortali.

Le Tasse, après avoir rendu ce beau témoignage à l'Arioste, ne laisse pas de se décider pour l'unité d'action. " La „ fable (dit-il) est la forme du Poëme: „ s'il y a plusieurs fables il y aura plu„ sieurs Poëmes; si chacun d'eux est par„ fait, leur assemblage sera immense; „ & si chacun d'eux est imparfait, il „ valoit mieux n'en faire qu'un qui fût „ complet & régulier „. Gravina est du nombre de ceux qui pensoient que le Poëme épique étoit dispensé de l'unité d'action, & la raison qu'il en donne suffiroit seule pour faire sentir son erreur.

J'avouerai, si l'on veut, qu'un Poëme qui embrasse plusieurs actions ne laisse pas d'être un Poëme; mais la question est de savoir si ce Poëme est bien composé. Or quelques beautés qu'il puisse avoir d'ailleurs, quelques succès qu'elles obtiennent, il est certain que la duplicité, ou la multiplicité d'action divise l'intérêt, & par conséquent l'affoiblit.

M. de Lamothe prétend que l'unité de personne supplée à l'unité d'action, & qu'elle suffit à l'Épopée. Distinguons, pour plus de clarté, dans l'intérêt même de l'action, l'unité collective & l'unité progressive. L'unité collective consiste à réunir tous les vœux en un point, & à décider dans l'ame du lecteur, ou du spectateur, ce qu'il doit désirer ou craindre. Toutes les fois qu'on nous présente des hommes opposés d'intérêts, dont les succès sont incompatibles, & dont l'un ne peut être heureux que par la perte ou le malheur de l'autre, notre cœur choisit de lui-même & sans le secours de la réflexion, celui dont la bonté ou la vertu est le plus digne de nous attacher, & nous nous mettons à sa place. Dès-lors tout ce qui le touche nous est personnel; notre ame passe dans la sienne : voilà l'intérêt décidé. Si les deux partis opposés nous présentent des personnages intéressans, & qui balancent notre affection, ou leur bonheur est incompatible, ou il peut se concilier. Dans le premier cas l'intérêt se partage & s'affoiblit dans ses alter-

natives. Dans le second, notre inclination prend une direction moyenne, & se termine au point où les deux partis peuvent enfin se réunir. Le Poëte doit donc avoir grand soin de rendre ce point de réunion sensible; c'est delà que dépend la décision de nos vœux, & ce qu'on appelle unité d'intérêt. Enfin si les partis opposés nous sont odieux ou indifférens l'un & l'autre, nous les livrons à eux-mêmes sans nous attacher à leur sort: c'est la guerre des vautours; alors il n'y a d'autre intérêt que celui de la curiosité, qui se réduit à peu de chose. Il s'ensuit que dans toute composition intéressante il doit y avoir au moins un parti fait pour gagner notre bienveillance; mais qu'il n'y ait dans ce parti qu'une seule personne, ou qu'il y en ait mille, cela est égal; l'unité de vœu fera l'unité d'intérêt.

Il est vrai que l'unité de personne supplée en quelque chose à l'unité progressive de l'intérêt de l'action; mais si les accidens réunis sur le même personnage sont indépendans les uns des autres, l'intérêt de chaque situation cesse,

où elle se dénoue : nouvel incident, nouvelle inquiétude ; nouveau péril, nouvelle crainte ; nouveau malheur, nouvelle pitié. D'un Poëme tissu d'incidens détachés, l'intérêt peut donc renaître d'instans en instans ; mais alors la crainte, la pitié, l'inquiétude se terminent à la solution de chacun de ces nœuds ; & s'il y a une action principale, elle devient indifférente. Pour réunir les intérêts épisodiques il faut donc qu'elle en soit le centre, c'est-à-dire, que l'évènement qui doit la terminer dépende des incidens, & que chacun d'eux fasse partie ou des moyens, ou des obstacles.

Le Tasse a peint l'unité d'action par une grande & belle image. *Mondo tante e si diversè cose nel suo grembo rinchiude ; una la forma e l'essenza sua, uno il nodo, dal quale sono le sue parti con discorde concordia insieme congiunte e collegate ; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è che non serva alla necessità e all'ornamento.* Mais dans cette image on ne voit que ce qui contribue au succès de l'action, l'on n'y voit pas ce qui le re-

tarde & le rend douteux ou pénible: or l'unité dépend du concours des obstacles comme de celui des moyens. Du-reste l'alternative proposée par le Tasse, que toutes les parties du Poëme soient, comme dans le méchanisme du monde, ou de nécessité, ou de simple agrément, cette alternative donne aux Poëtes une liberté dont ils ont abusé trop souvent. Je sais qu'on ne doit pas exiger dans le tissu de l'Épopée, des liaisons aussi étroites, aussi intimes que dans celui de la Tragédie; mais encore faut-il que les parties fassent un tout, & que les détails forment un ensemble. L'épisode d'Armide est l'exemple de la liberté légitime dont les Poëtes peuvent user. La délivrance des lieux Saints est l'action de ce Poëme (*a*), & les charmes d'une enchanteresse, qui prive l'armée de Godefroi de ses héros les plus vaillans, concourent à nouer l'action en même

(*a*) Mille obstacles divers pouvoient s'opposer au succès de cette entreprise, & le Poëte en avoit le choix; mais comme il étoit libre de préférer tel ou tel épisode à celui d'Armide, il a eu le même droit de préférer celui d'Armide à tel ou tel autre incident convenable ou propre au sujet.

tems qu'ils l'embelliſſent ; au-lieu que l'épiſode d'Olinde & de Sophronie, quoique touchant en lui-même, eſt hors d'œuvre & ne tient à rien.

Pope compare le Poëme épique à un jardin. » La principale allée eſt grande & » longue, & il y a de petites allées où » l'on va quelquefois ſe délaſſer, qui ten» dent toutes à la grande ». Si l'on conſidere ainſi l'Epopée, il eſt évident qu'il n'y a plus cette unité d'où dépend l'intérêt : car d'allée en allée le jardin de Pope ſera bien-tôt un labyrinthe ; & comme il n'en eſt aucune qu'on ne pût ſupprimer ſans changer la grande, il n'en eſt aucune auſſi qui ne pût mener à de nouvelles routes multipliées à l'infini. J'en reviens donc à l'image du fleuve dont les obſtacles prolongent le cours, mais qui dans ſes détours les plus longs ne ceſſe de ſuivre ſa pente. Il ſe partage en rameaux, forme des îles qu'il embraſſe, reçoit des torrens, des ruiſſeaux, de nouveaux fleuves dans ſon ſein. Mais ſoit qu'il entre dans l'Océan par une ou pluſieurs embouchures, c'eſt toujours le même fleuve qui ſuit la même impulſion.

L'analogie de la fable épique avec cette image donnera l'idée de l'unité d'action telle que je la conçois, & telle qu'on en voit peu d'exemples : elle donnera de même l'idée de la variété ; car tantôt le fleuve traverse des cités opulentes ; tantôt il arrose de riches campagnes ; tantôt il roule entre des montagnes & à-travers des rochers escarpés.

Ainsi l'unité de l'action n'en exclut pas l'étendue. Celle de la Tragédie n'est guére qu'un tableau ; celle de l'Epopée est une suite de tableaux qui peuvent aisément se multiplier sans se confondre. Aristote veut avec raison que la mémoire les embrasse ; & ce n'est pas mettre le génie à l'étroit, que de lui permettre de s'étendre aussi loin que la mémoire. Ceux qui ont voulu prescrire un tems à l'Epopée, n'ont pas fait attention qu'on peut franchir des années en un seul vers, & que les événemens de quelques jours peuvent remplir un long Poëme. On a calculé que la durée de l'action de l'Iliade est de quarante-sept jours ; celle de l'Odissée, de cinquante-huit, sans compter l'avant-scène ; & celle de l'Eneïde,

de deux ſaiſons, & l'été & l'automne. Rien de tout cela ne fait règle. Que l'action dure tant qu'il eſt naturel & vraiſemblable qu'elle a duré; mais que le rapport des faits, des lieux & des tems ait cette juſteſſe préciſe d'où dépend l'air de vérité. Quand au nombre des incidens, on peut les multiplier ſans crainte; ils feront un tout régulier, pourvû qu'ils naiſſent les uns des autres, & qu'ils aboutiſſent au même point. Ainſi quoiqu'Homére, pour eviter la confuſion, n'ait pris pour ſujet de l'Iliade que l'incident de la colère d'Achille, l'enlèvement d'Héléne vengé par la ruine de Troïe n'en feroit pas moins une action unique, & telle que l'admet l'Epopée dans ſa plus grande ſimplicité.

Une action vaſte a l'avantage de la fécondité, d'où réſulte celui du choix: elle laiſſe à l'homme de goût & de génie la liberté de reculer dans l'enfoncement du tableau ce qui n'a rien d'intéreſſant, & de préſenter ſur les premiers plans les objets capables d'émouvoir l'ame. Si Homère avoit embraſſé dans l'Iliade l'enlevement d'Hélene vengé par la ruine

de Troïe, il n'auroit eu ni le loisir, *ni* la *pensée* de décrire des *tapis*, des casques, des boucliers, *&c.* Achille dans la cour de Déidamie, Philoctete à Lemnos, & tant d'autres incidens pleins de noblesse & d'intérêt, parties essentielles de son action, l'auroient suffisamment remplie ; peut-être même n'auroit-il pas trouvé place pour ses dieux, & il y auroit perdu peu de chose. La seconde guerre punique traitée par Silius Italicus, & la guerre civile par Lucain, sont des sujets trop vastes, dit le Tasse ; ils n'ont pas laissé place à l'invention. Cela prouveroit tout-au-plus qu'un sujet vaste déroberoit quelque chose à la gloire du Poëte, mais non pas à la bonté du Poëme.

L'action de l'Epopée doit être entiere comme celle de la Tragédie. Le Tasse remarque avec raison que le Poëme du Roland amoureux a son commencement, & n'a pas sa fin ; que celui du Roland furieux a sa fin, & n'a pas son commencement : les deux ensemble, dit-il, font une action complette. Et il ajoûte ,, c'est un ,, tissu du même fil ; mais la seconde partie ,, est mieux nouée, mieux colorée que la ,, première ,,.

Je n'ai considéré jusqu'ici le sujet de l'Epopée qu'en lui-même ; mais qu'elle qu'en soit la beauté naturelle, ce n'est encore qu'un marbre informe que le ciseau doit animer.

La composition de l'Epopée embrasse trois points principaux : le plan, les caractères & le style. On distingue dans le plan l'exposition, le nœud & le dénouement ; dans les caractères, les passions & la morale ; dans le style, les qualités relatives au sujet & aux personnages.

L'exposition a trois parties : le début, l'invocation, & l'avant-scène.

Le début n'est que le titre du Poéme plus développé ; il doit être noble & simple.

M. Racine le fils définit l'Epopée, une action que raconte une Muse, une action qui se passe chez les hommes, mais qui est conduite par des êtres supérieurs ; & il en conclut que l'invocation est essentielle à l'Epopée. Mais si une action toute naturelle peut être grande & pathétique, féconde en événemens mémorables & en magnifiques tableaux, elle sera digne de l'Epopée, & le Poéte n'aura pas besoin qu'une Muse la lui réleve.

Lucain qui ne devoit être que trop inſtruit des malheurs de ſa patrie, au lieu d'invoquer un dieu pour l'inſpirer, ſe tranſporte tout-à-coup au tems où s'alluma la guerre civile. Il frémit, il s'écrie.

„ Citoyens, arrêtez : quelle eſt votre fureur?
„ L'habitant ſolitaire eſt errant dans vos
„ villes,
„ La main du laboureur manque à vos
„ champs ſtériles „

Ce mouvement eſt plein de chaleur; une invocation eût été froide à ſa place.

Quant aux faits qui n'ont pu venir naturellement à la connoiſſance des hommes, comme le Poéte ſuppoſe qu'ils lui ont révélés, on a raiſon de vouloir qu'une invocation les précede, non-ſeulement dans le début du Poëme, mais dans le cours du récit, toutes les fois qu'il eſt cenſé avoir beſoin de l'inſpiration. Il ſeroit peu vraiſemblable que Virgile, ſans ſe dire inſpiré, nous fît le détail de ce qui ſe paſſe aux enfers. De même, lorſque les choſes que le Poéte va décrire lui ſemblent au-deſſus de ſes forces, il eſt naturel & décent qu'il invoque un dieu

pour le ſoutenir ; & ce mouvement de l'ame, plein de chaleur & d'éloquence, a le double avantage de réveiller l'attention du lecteur, & d'animer le récit du Poéte.

L'avant-ſcène eſt le dèveloppement de la ſituation des perſonnages au moment où commence le Poëme, & le tableau des intérêts oppoſés, dont la complication va former le nœud de l'intrigue.

Dans l'avant-ſcène, ou le Poëte ſuit l'ordre des événemens, & la fable ſe nomme ſimple ; ou il laiſſe derriere lui une partie de l'action pour ſe replier ſur le paſſé, & la fable ſe nomme implexe. Celle-ci a un grand avantage : non-ſeulement elle anime la narration en introduiſant un perſonnage plus intéreſſé & plus intéreſſant que le Poëte, comme Henri IV. Ulyſſe, Enée, &c. mais encore, en prenant le ſujet par le centre, elle fait refluer ſur l'avant-ſcène l'intérêt de la ſituation préſente des Acteurs, par l'impatience où l'on eſt d'apprendre ce qui les y a conduits.

Toutefois de grands événemens, des tableaux variés, des ſituations pathéti-

tiques, ne laissent pas de former le tissu d'un beau Poëme, quoique présentés dans leur ordre naturel. Boileau traite de maigres Historiens, lès Poëtes qui suivent l'ordre des tems; mais n'en déplaise à Boileau, l'exactitude ou les licences chronologiques sont très-indifférentes à la beauté de la Poësie; c'est la chaleur de la narration, la force des peintures, l'intérêt de l'intrigue, le contraste des caractères, le combat des passions, la vérité & la noblesse des mœurs, qui sont l'ame de l'Epopée, & qui feront du morceau d'histoire le plus exactement suivi, un Poëme épique admirable.

Le nœud de l'intrigue a été jusqu'ici la partie la plus négligée du Poëme épique, tandis que dans la Tragédie elle s'est perfectionnée de plus en plus. On a osé se détacher de Sophocle & d'Euripide; mais on a craint d'abandonner les traces d'Homère: Virgile l'a imité, & l'on a imité Virgile. Cependant la règle est la même pour l'Epique & pour le Dramatique.

Dans la Tragédie, tout concourt au

nœud ou au dénouement ; tout devroit donc y concourir dans l'Epopée. Dans la Tragédie, un incident, une ſituation en produit une autre ; dans le Poëme épique, les incidens & les ſituations devroient s'enchaîner de même. Dans la Tragédie, l'intérêt croît d'acte en acte, & le péril devient le plus preſſant ; le péril & l'intérêt devroient donc avoir les mêmes progrès dans l'Epopée. Enfin *le* pathétique eſt l'ame de la Tragédie ; il devroit donc être l'ame de l'Epopée, & prendre ſa ſource dans les divers caractères & les intérêts oppoſés. Qu'on examine après cela quel eſt le plan des Poëmes anciens. L'Iliade a deux *eſpé*ces de nœuds : la diviſion des dieux, qui eſt froide & choquante : & celle des chefs, qui ne fait qu'une ſituation. *La* colere d'Achille prolonge ce tiſſu de périls & de combats, qui forme l'action de l'Iliade ; mais cette colère toute fatale qu'elle eſt, ne ſe manifeſte que par l'abſence d'Achille, & les paſſions n'agiſſent ſur nous que par leur développement. L'amour & la douleur d'Andromaque ne produiſent qu'un intérêt mo-

mentané. Presque tout le reste du Poëme se passe en assauts & en batailles : tableaux qui ne frappent guère que l'imagination, & dont l'intérêt ne va jamais jusqu'à l'ame.

Le plan de l'Odyssée & celui de l'Æneïde sont plus variés ; mais comment les situations y sont-elles amenées ? Un coup de vent fait un épisode ; & les aventures d'Ulysse & d'Enée ressemblent aussi peu à l'intrigue d'une Tragédie, que les voyages d'Anson.

Sans disputer à Homère le titre de génie par excellence, de pere de la Poësie & des dieux ; sans examiner s'il ne doit ses idées qu'à lui seul, ou s'il a pu les puiser dans les Poétes qui l'avoient précédé ; enfin sans nous attacher à des personnalités inutiles, même à l'égard des vivans, & à plus forte raison à l'égard des morts ; attribuons si l'on veut tous les défauts d'Homère à son siécle, & toutes ses beautés à lui seul. Mais après cette distinction, partons de ce principe, qu'il n'est pas plus raisonnable de donner pour modèle en Poësie le plus ancien Poëme connu, qu'il le se-

roit de donner pour modèle en Horlogerie la premiere machine à rouage & à ressort, quelque mérite qu'on doive attribuer aux inventeurs de l'une & de l'autre.

Pourquoi donc ne feroit-on pas à l'égard d'Homère, & de Virgile son imitateur, ce qu'on a fait à l'égard de Sophocle & d'Euripide ? On a distingué leurs beautés de leurs défauts ; on a pris l'art où ils l'ont laissé ; on a essayé de faire toujours comme ils avoient fait quelquefois ; & c'est sur-tout dans la partie de l'intrigue, que Corneille & Racine se sont élevés au-dessus d'eux. Supposons que tout le Poëme de l'Ænéide fût tissu comme le quatriéme Livre ; que les incidens naissant les uns des autres, pûssent produire & entretenir jusqu'à la fin cette variété de sentimens & d'images, ce mélange d'épique & de dramatique, cette alternative pressante d'inquietude & de surprise, de terreur & de pitié ; l'Ænéide ne seroit-elle pas supérieure à ce qu'elle est ?

L'Epopée, pour remplir l'idée d'Aristote, devroit donc être une Tragédie composée

composée d'un nombre de scènes indéterminé, dont les intervalles seroient occupées par le Poéte : tel est ce principe dans la spéculation ; c'est au génie seul à juger s'il est pratiquable.

A l'égard du dénouement, le Tasse décide qu'il doit être heureux, c'est-à-dire, terminer l'action par le triomphe de la vertu, & par le châtiment du crime ; en quoi, dit-il, le Poëme épique donne plus de plaisir que la Tragédie : *Perche l'huomo non e di cosi fiera e scelerata natura che riponga il suo sommo piacere nel dolore e nel infelicita di coloro che per qualche errore humano sono caduti in miseria.*

Mais dans l'un & l'autre Poëme, c'est la nature du sujet qui décide si l'évènement doit être heureux ou malheureux. Il est heureux par exemple dans l'Odyssée, dans l'Enéide, dans la Henriade, dans la Jerusalem délivrée ; il est malheureux dans l'Iliade, dans la Pharsale, dans le Paradis perdu ; & tout cela est bien. Du reste, c'est par l'impression de douleur ou de joie que nous fera l'évènement, qu'on peut ju-

ger de l'intérêt du Poëme. Lorsqu'on voit les états d'un Prince désolés en son absence par des tyrans qui s'en sont emparés ; sa femme persecutée pour choisir entre eux un époux ; son fils, dans l'âge le plus tendre, exposé chaque jour à périr dans les embûches qu'ils lui dressent ; son pere & sa mere au bord du tombeau, & demandant au ciel son retour ; on est soi-même impatient de le voir rentrer dans ses états, en chasser les usurpateurs, & consoler son peuple & sa famille. Tout ce qui retarde cet événement nous afflige ; & si le péril est bien ménagé, il fait trembler jusqu'au moment où la crainte fait place à la joie. Tel seroit l'intérêt de l'Odyssée, si ce Poëme avoit été fait dans la force du génie d'Homère. Mais qu'Enée, après avoir quitté Carthage, aborde ou n'aborde pas en Italie, qu'il s'y établisse, ou qu'il en soit chassé, c'est de quoi l'on s'inquiete assez peu ce me semble ; & si nous recueillons les voix, il y en aura beaucoup pour Turnus.

Le Poéte en méditant son sujet, doit donc se demander d'abord si l'on sera

bien inquiet de l'événement, *bien soulagé* s'il est heureux, bien affligé s'il est *funeste*; ce pressentiment sera la plus sûre épreuve de l'importance & de la bonté du sujet qu'il aura choisi.

Le dénouement de l'Epopée, comme celui de la Tragédie, doit trancher le fil de l'*action* par la cessation des *périls* & des obstacles, ou par la consommation du malheur. Par exemple, la cessation de la colère d'Achille fait le dénouement de l'Iliade; la mort de Pompée, celui de la Pharsale; la mort de turnus, celui de l'Enéide. Ainsi l'action de l'Iliade finit au dernier livre; celui de la Pharsale, au huitième; celui de l'Enéide, au dernier vers. On sent donc bien que le dénouement du Poéme ne doit rien laisser en suspens. *Mais la fable* peut être composée de telle sorte, que la révolution décisive laisse encore quelques mouvemens à calmer, quelques forfaits à punir, ou quelques doutes à dissiper. Après la bataille de Pharsale, on demanderoit ce qu'est dèvenu Pompée; après la mort de Pompée, on demanderoit si ce crime a été puni ou impuni, avoué ou désavoué par

César : de même, après la mort de Patrocle & la réconciliation d'Achille avec Agamemnon, on demanderoit si le retour de ce héros a changé la face des choses. Il y avoit donc après le dénouement de l'Iliade & de la Pharsale, quelque chose à desirer encore : c'est ce qu'on a désigné sous le nom d'achevement. Mais il faut l'abréger le plus qu'il est possible : il est froid s'il est prolongé.

Je distingue dans l'Epopée deux sortes de personnages : les uns remplis par le Poéte lui-même ; & les autres, par ses acteurs. Le premier rôle du Poéte est celui de témoin ; & Castelvetro veut qu'il soit désintéressé, *senza scoprire in qual parte inclini la sua affettione*, pour éviter, dit-il, le soupçon de partialité. Mais cette loi justement imposée à l'Historien qui doit convaincre, est trop sévère pour le Poëte qui ne veut que persuader ; & s'il doit éviter la véhémence du plaidoyer & tout ce qui ressemble à la déclamation, il doit s'éloigner encore plus de l'indifférence & de la froideur qui convient à la gravité de l'Histoire. Qu'un Poëte raconte sans s'émouvoir des choses

terribles & touchantes, on l'écoute ſans être ému, on voit qu'il récite des fables; mais qu'il tremble, qu'il gémiſſe, qu'il verſe des larmes, ce n'eſt plus un Poëte, c'eſt un ſpectateur attendri dont la ſituation nous pénètre.

Le chœur fait partie des mœurs de la Tragédie ancienne; les réflexions & les ſentimens du Poëte font partie des mœurs de l'Epopée.

Ille bonis faveatque, & concilietur amicis,
Et regat iratos, & amet peccare timentes.
(Horat.)

Tel eſt l'emploi qu'Horace attribue au chœur, & tel eſt le rôle que fait Lucain dans tout le cours de ſon Poëme. Qu'on ne dédaigne pas l'exemple de ce Poéte. Ceux qui n'ont lu que Boileau, mépriſent Lucain; mais ceux qui liſent Lucain, font bien peu de cas du jugement que Boileau en a porté. On reproche avec raiſon à Lucain d'avoir donné dans la déclamation; mais combien il eſt éloquent lorſqu'il n'eſt pas déclamateur? Combien les mouvemens qu'excite en lui-même ce qu'il raconte, communi-

quent à ses récits de chaleur & de pathétique !

César, après s'être emparé de Rome sans aucun obstacle, veut piller les trésors du temple de Saturne, & un citoyen s'y oppose. L'avarice, dit le Poéte, est donc le seul sentiment qui brave le fer & la mort !

Les loix n'ont plus d'appui contre leur oppresseur,
Et le plus vil des biens, l'or trouve un défenseur !

Les deux armées sont en présence; les soldats de César & de Pompée se reconnoissent; ils franchissent le fossé qui les sépare; ils se mêlent; ils s'attendrissent; ils s'embrassent : le Poéte saisit ce moment pour reprocher à ceux de César leur coupable obéissance.

Lâches, pourquoi gémir, pourquoi verser des larmes?
Qui vous force à porter ces parricides armes?
Vous craignez un tyran dont vous êtes l'appui !
Soyez sourd au signal qui vous rappelle à lui.
Seul avec ses drapeaux, César n'est plus qu'un homme.

Vous l'allez voir l'ami de Pompée & de Rome.

César au milieu d'une nuit orageuse, frappe à la porte d'un pêcheur. Celui-ci demande, quel est ce malheureux échappé du naufrage ? Le Poëte ajoûte :

Il est sans crainte ; il sait qu'une cabane vile
Ne peut être un appât pour la guerre civile.
César frappe à la porte, il n'en est point troublé !
Tranquille pauvreté !

Sur le point de décrire la bataille de Pharsale, saisi d'horreur, il s'écrie :

O Rome ! où sont tes dieux ? Les siécles enchaînés.
Par l'aveugle hasard sont sans doute entraînés.
S'il est un Jupiter, s'il porte le tonnerre,
Peut-il voir les forfaits qui vont souiller la terre ?
A foudroyer les monts sa main va s'occuper,
Et laisse Cassius cette tête à frapper.
Il refusa le jour au festin de Thieste,
Et répand sur Pharsale une clarté funeste ?
Pharsale où les parens ardens à s'égorger,
Freres, peres, enfans, dans leur sang vont nager.

C'en est assez pour indiquer le mélange de dramatique & d'épique dont le Poëte

peut faire usage, même dans sa narration directe, & le moyen de rapprocher l'Epopée de la Tragédie dans la partie qui les distingue le plus.

Mais, dira-t-on, si le rôle du choeur rempli par le Poëte, étoit une beauté dans l'Epopée, pourquoi Lucain seroit-il le seul des Poëtes anciens qui s'y seroit livré ? Pourquoi ? parce qu'il est le seul que le sujet de son poéme ait intéressé vivement. Il étoit Romain ; il voyoit encore les traces sanglantes de la guerre civile. Ce n'est ni l'art ni la réflexion qui lui a fait prendre le ton dramatique ; c'est son ame, c'est la nature elle-même ; & le seul moyen de l'imiter dans cette partie, c'est de se pénétrer comme lui.

Le second rôle du Poëte est, comme je l'ai dit, celui de décorateur & de machiniste : il n'est en scène que pour y peindre ce que le lecteur doit se représenter. Il n'a donc qu'à se demander à lui-même : Si l'action que je raconte se passoit sur un théâtre qu'il me fût libre d'aggrandir & de disposer d'après nature, comment seroit-il le plus avantageux de le décorer, pour l'inté-

rêt & l'illusion du spectacle ? Le plan idéal qu'il s'en fera lui-même sera le modèle de sa description ; & s'il a bien vû le tableau de l'action en la décrivant, en la lisant on le verra de même.

Il en est des personnages comme du lieu de la scène : toutes les fois que leurs vêtemens, leur attitude, leurs gestes, leur expression, soit dans les traits du visage, soit dans les accens de la voix, intéressent l'action que le Poëte veut peindre, il doit nous les rendre présens. Lorsque Vénus se montre aux yeux d'Ænée, Virgile nous la fait voir comme si elle étoit sur la scène :

Namque humeris de more habilem suspenderat arcum
Venatrix ; dederatque comas diffundere ventis :
Nuda genu, nudoque sinus collecta fluentes.

il nous fait voir de même Camille lorsqu'elle s'avance au combat,

Ut regius ostro
Velet honos leves humeros ; ut fibula crinem
Auro internectat ; Lyciam ut gerat ipsa pharetram.

Et pastoralem præfixâ cuspide myrtum.

On peut voir des exemples de la pantomime exprimée par le Poëte dans la dispute d'Ajax & d'Ulysse pour les armes d'Achille. (Métam. liv. 13.) Si l'un & l'autre héros étoient sur la scène, ils ne nous seroient pas plus présens. Mais le modèle le plus parfait de l'action théâtrale exprimée dans le récit du Poëte, c'est la peinture de la mort de Didon.

Illa graves oculos conata attollere, rursus
Deficit : infixum stridet sub pectore vulnus.
Ter sese attollens cubitoque innixa levavit,
Ter revoluta toro est : oculisque errantibus, alto
Quæsivit cœlo lucem, ingemuitque repertâ.

Le talent distinctif du Poëte épique est celui d'exposer l'action qu'il raconte : son génie consiste à inventer des tableaux avantageux à peindre, & son goût à ne peindre de ces tableaux que ce qu'il est intéressant d'y voir. Homère peint plus en détail ; c'est le talent du Poëte, dit le Tasse : Virgile peint à plus grandes touches ; c'est le talent du Poëte

héroïque ; & c'est en quoi le style de l'Épopée differe de celui de l'Ode, *laquelle* n'ayant que de petits tableaux, les finit avec plus de soin.

J'ai dit que le contraste des tableaux en variant les plaisirs de l'ame, les rendoit plus vifs, plus touchans. C'est ainsi qu'après avoir traversé des déserts affreux, l'imagination n'en est que plus sensible à la peinture du palais d'Armide. C'est ainsi qu'au sortir des enfers, où Milton vient de nous mener, nous respirons avec volupté l'air pur du jardin de délices. Que le Poëte se ménage donc avec soin des passages du clair à l'obscur, du gracieux au terrible ; mais que cette variété soit harmonieuse, & qu'elle ne prenne jamais rien sur l'analogie du lieu de la scène, avec l'action qui doit s'y passer. Ce n'est point un riant ombrage qu'Achille doit chercher pour pleurer la mort de Patrocle ; mais le rivage aride & solitaire d'une mer en silence, ou dont les mugissemens sourds répondent à sa douleur.

On ne sait pas assez combien l'imagination ajoûte quelquefois au pathéti-

que de la chose ; & c'est un avantage inestimable de l'Épopée que de pouvoir donner un nouveau fond à chaque tableau qu'elle peint. Mais une règle bien essentielle, & dont j'exhorte les Poëtes à ne jamais s'écarter, c'est de réserver les peintures détaillées pour les momens de calme & de relâche : dans ceux où l'action est vive & rapide, on ne peut trop se hâter de peindre à grandes touches ce qui est de spectacle & de décoration. Je n'en citerai qu'un exemple. Le lever de l'aurore ; la flotte d'Ænée voguant à pleines voiles ; le port de Carthage vuide & désert ; Didon, qui du haut de son palais voit ce spectacle, & dans sa douleur, s'arrache les cheveux & se meurtrit le sein, tout cela est exprimé dans l'Ænéide en moins de cinq vers.

Regina è speculis ut primum albescere lucem
Vidit, & æquatis classem procedere velis,
Littoraque, & vacuos sensit sine remige portus ;
Terque quaterque manu pectus percussa decorum,
Flaventesque abscissa comas : proh Jupiter ! ibit

Hic, ait, & nostris illuserit advena regnis!

On sent que Virgile étoit impatient de faire parler Didon, & de lui céder le théâtre. C'est ainsi que le Poëte doit en user toutes les fois que l'action le presse de faire place à ses acteurs ; & c'est-là ce qui fait que le style même du Poëte est plus ou moins grave, plus ou moins orné dans l'Épopée, selon que la situation des choses lui permet ou lui interdit les détails poëtiques. Je n'ajoûterai rien de plus à ce que j'ai dit dans le chapitre onzième au sujet de ces descriptions, que j'appelle ici décorations théâtrales.

La scène est la même dans la Tragédie & dans l'Épopée pour style, le dialogue & les mœurs : ainsi, pour savoir si la dispute d'Achille avec Agamemnon, l'entretien d'Ajax avec Idoménée, *&c.* sont tels qu'ils doivent être dans l'Iliade, il n'y a qu'à les supposer au théâtre.

Cependant, comme l'action de l'Épopée est moins serrée & moins rapide que celle de la Tragédie, la scène y peut avoir plus d'étendue & moins

de chaleur. C'est-là que seroient merveilleusement placées ces belles conférences politiques dont les Tragédies de Corneille abondent. Mais dans sa tranquillité même la scène épique doit être intéressante : rien d'oisif, rien de superflu. Encore est-ce peu que chaque scène ait son intérêt particulier, il faut qu'elle concoure à l'intérêt général de l'action : que ce qui la suit en dépende, & qu'elle dépende de ce qui la précède. A ces conditions on ne peut trop multiplier les morceaux dramatiques dans l'Epopée : ils y répandent la chaleur & la vie.

Qu'est-ce qui manque à la Henriade pour être le plus beau des Poëmes connus ? Quelle sagesse dans la composition ! quelle noblesse dans le dessein ! quel coloris ! quelle ordonnance ! quel Poëme enfin que la Henriade, si le Poëte eût connu toutes ses forces lorsqu'il en a formé le plan ; s'il y eût déployé la partie dominante de son talent & de son génie, le pathétique de Mérope & d'Alzire ; l'art de l'intrigue & des situations ! Si la plûpart des Poë-

mes manquent d'intérêt, c'est parce qu'il y a trop de récit & trop peu de scènes.

Les Poëmes, où par la disposition de la fable les personnages se succèdent comme les incidens, & disparoissent pour ne plus revenir ; ces Poëmes qu'on peut appeller épisodiques, ne sont pas susceptibles d'intrigues. Je ne prétends pas ici en condamner l'ordonnance ; je dis seulement que ce ne sont pas des Tragédies en récit. Cette définition ne convient qu'aux Poëmes dans lesquels des personnages permanens, amenés dès l'exposition, peuvent occuper alternativement la scène, & par des combats de passion & d'intérêt nouer & soutenir l'action. Telle étoit la forme de l'*Iliade* & de la Pharsale, si les Poëtes avoient eû l'art ou le dessein d'en profiter.

L'Iliade a été plus que suffisamment analysée par les critiques de ces derniers tems ; mais prenons la Pharsale pour exemple de la négligence du Poëte dans la contexture de l'intrigue. D'où vient qu'avec le plus beau sujet & le plus

beau génie Lucain n'a pas fait un beau Poëme ? Est-ce pour avoir observé l'ordre des tems & l'exactitude des faits ? J'ai répondu à cette critique. Est-ce pour n'avoir pas employé le merveilleux ? Nous verrons dans la suite combien l'entremise des dieux est peu essentielle à l'Epopée. Est-ce pour avoir manqué de peindre en Poéte, ou les personnages, ou les tableaux que lui présentoit son action ? Les caractères de Pompée & de César, de Brutus & de Caton, de Marcie & de Conélie, d'Afranius, de Vultéius & de Sceva, sont saisis & dessinés avec une noblesse & une vigueur dont nous connoissons peu d'exemples. Le deuil de Rome à l'approche de César (*erravit sine voce dolor*), les proscriptions de Sylla, la forêt de Marseille & le combat sur mer, l'inondation du camp de César, la réunion des deux armées, le camp de Pompée consumé par la soif, la mort de Vultéius & des siens, la tempête que César essuie, l'assaut soutenu par Sceva, le charme de la Thessalienne, tous ces tableaux, & une infinité d'autres, ré-

pandus dans ce Poëme, ne sont peints quelquefois qu'avec trop de force, de hardiesse & de chaleur. Les discours répondent à la beauté des peintures; & si dans l'un & l'autre genre Lucain passe quelquefois les bornes du grand & du vrai, ce n'est qu'après y avoir atteint, & pour vouloir renchérir sur lui-même. Le plus souvent le dernier vers est ampoulé & le précédent est sublime. Qu'on retranche de la Pharsale les hyperboles & les longueurs, défauts d'une imagination vive & féconde, corrections qui n'exigent qu'un trait de plume; il restera des beautés dignes des plus grands maîtres, & que l'Auteur des Horaces, de Cinna de la mort de Pompée ne trouvoit pas au-dessous de lui. Cependant, avec tant de beautés la Pharsale n'est que l'ébauche d'un beau Poëme, non-seulement par le style qui en est inculte & raboteux; non-seulement par le défaut de variété dans les couleurs des tableaux, vice du sujet plûtôt que du Poéte; mais sur-tout par le manque d'ordonnance & d'ensemble dans la partie dramatique. L'entretien de Caton avec

Brutus, le mariage de Caton & de Marcie, les adieux de Cornélie & de Pompée, la capitulation d'Affranius avec César, l'entrevûe de Pompée & de Cornélie après la bataille; toutes ces scènes, à quelques longueurs près, sont si intéressantes & si nobles! Pourquoi ne les avoir pas multipliées? pourquoi Caton, cet homme divin, si dignement annoncé au second livre, ne reparoît-il plus? Pourquoi ne voit-on pas Brutus en scène avec César? Pourquoi Cornélie est-elle oubliée à Lesbos? Pourquoi Marcie ne va-t-elle pas l'y joindre, & Caton l'y trouver en même tems que Pompée? Quelle entrévûe! quels sentimens! quels adieux! le beau contraste de caractères vertueux, si le Poéte les eût rapprochés! Ce n'est pas à moi à tracer un tel plan; j'en conçois les difficultés, mais j'écris ici pour les hommes de génie.

Les mœurs de l'Épopée sont les mêmes que celles de la Tragédie, aux différences près qu'exigent l'étendue & la durée de l'action. L'Épopée demande que le passage d'un état de fortune à

l'autre, ou si l'on veut, de la cause à l'effet, soit progressif & assez lent pour donner aux incidens le tems de se développer. Les passions qu'elle employe ne doivent donc pas être des momens rapides & passagers, mais des sentimens vifs & durables, comme le ressentiment des injures, l'amour, l'ambition, le desir de la gloire, l'amour de la patrie, &c. Delà vient que le Bossu croit devoir préférer pour l'Épopée des mœurs habituelles, à des mœurs passionnées; mais il se trompe, & la preuve en est dans l'avantage du Poëme pathétique sur le Poëme qui n'est que moral. Les habitudes sont fortes, mais elles sont presque toutes froides, si la passion ne s'y mêle, & ne les sauve de la langueur.

« La beauté de l'action tragique consiste (dit le Tasse) dans une révolution soudaine & inattendue, & dans la grandeur des évènemens qui excitent la terreur & la pitié. La beauté de l'action épique est fondée sur la haute vertu militaire, sur la magnanime résolution de mourir pour son

» pays , &c. La Tragédie admet des
» personnages qui ne sont ni bons ni
» méchans ; mais d'une qualité mixte.
» Le Poëme épique demande des vertus
» éminentes, comme la piété dans Enée,
» la valeur dans Achille, la prudence
» dans Ulysse ; & si la Tragédie & l'E-
» popée prennent quelquefois le même
» sujet , elles le considèrent diversement.
» Dans Hercule , Thésée , &c. l'Epopée
» considère la valeur & la grandeur d'a-
» me ; la Tragédie les regarde comme
» tombés dans le malheur par quelque
» faute involontaire.

Cette distinction n'est fondée ni en exemple , ni en raison ; Gravina me semble avoir mieux vû que la Tasse, lorsqu'il demande pour l'Epopée comme pour la Tragédie , des caractères mêlés de vices & de vertus. « Homère , dit-il,
» voulant peindre des mœurs véritables
» & des passions naturelles aux hommes,
» ne représenta jamais ceux-ci comme
» parfaits ; il ne leur suppose pas mê-
» me toujours un caractère égal & sans
» quelque variation. Quiconque peint
» autrement que lui, a un pinceau sans

» vérité, & qui ne peut faire illuſion.

» Les hommes, ajoute-t-il, ſoit bons, » *ſoit mauvais*, ne ſont pas toujours » occupés de malice ou de bonté. Le » cœur humain flotte dans le tourbillon » de ſes deſirs & de ſes affections, com- » me un vaiſſeau battu de la tempête; » juſques-là qu'on voit dans le même » perſonnage la baſſeſſe d'ame ſuccéder » à la magnanimité, la cruauté faire » place à la compaſſion, & celle-ci cé- » der à ſon tour à la rigueur. Dans cer- » taines occaſions, le vieillard agit en » jeune homme, & le jeune homme en » vieillard. L'homme juſte ne réſiſte pas » toujours à la puiſſance de l'or; & l'am- » bition porte quelquefois le tyran à un » acte de juſtice.

On *ſent* bien cependant que cette théorie mal entendue détruiroit la règle de l'unité des mœurs: il ne ſuffiroit pas même de donner aux Poétes, comme a fait Ariſtote, l'alternative de peindre des mœurs égales, ou également inégales; car à la faveur de cette inégalité conſtante, il n'eſt point de composé moral ſi monſtrueux qu'on ne pût

former. Le précepte d'Horace de ſuivre l'opinion, ou d'obſerver les convenances, eſt un guide beaucoup plus sûr. Mais en ſuivant le précepte d'Horace, il ne faut point perdre de vûe le principe de Gravina.

Comme la Tragédie n'eſt qu'un moment de la vie d'un homme; que dans ce moment même il eſt violemment agité d'un intérêt principal & d'une paſſion dominante; il doit dans ce court eſpace ſuivre une même impulſion, & n'eſſuyer que le flux & le reflux naturels à la paſſion qui le domine. Au lieu que l'action du Poëme épique étant étendue à un plus long eſpace de tems, la paſſion a ſes relâches, & l'intérêt ſes diverſions: c'eſt un champ libre & vaſte pour " l'inconſtance & l'inſtabilité,
Charon. ,, qui eſt le plus commun & apparent ,, vice de la nature humaine ,,. La ſageſſe & la vertu ſeules ſont au-deſſus des révolutions, & c'eſt un genre de merveilleux qu'il eſt bon de réſerver pour elles.

Ainſi, quoique chacun des perſonnages employés dans l'Epopée, doive

avoir un caractère déterminé, les orages qui s'y élèvent ne laissent pas quelquefois d'en troubler la surface, & d'en dérober le fond. Mais il faut observer aussi qu'on ne change jamais sans cause d'inclination, de sentiment & de dessein : ces changemens ne s'opèrent, s'il est permis de le dire, qu'au moyen des contrepoids : tout l'art consiste à charger à-propos la balance ; & ce genre de méchanisme exige une connoissance profonde de la nature. Voyez dans Britannicus avec quel art les contrepoids sont ménagés dans les scènes de Burrhus avec Néron, de Néron avec Narcisse ; & au contraire, prenons le dernier livre de l'Iliade. Achille a porté la vengeance de Patrocle jusqu'à la barbarie. Priam vient se jetter à ses pieds pour lui demander le corps de son fils. Achille s'émeut, se laisse fléchir ; jusques-là cette scène est sublime. Achille invite Priam à prendre du repos. " Fils de Jupiter (lui répond le divin Priam) „ „ ne me forcez point à m'asseoir pendant que mon cher Hector est étendu sur la terre sans sépulture. " Quoi

de plus pathétique & de moins offensant que cette réponse ! Qui croiroit que c'eſt à ces mots qu'Achille redevient furieux ? Il s'appaiſe de nouveau ; il fait laiſſer ſur le chariot de Priam une tunique & deux voiles pour envelopper le corps, avant de le rendre à ce pere affligé. Il le prend entre ſes bras, le met ſur un lit, & place ce lit ſur le chariot. Alors il ſe met à jetter de grands cris ? & s'adreſſant à Patrocle : " Mon „ cher Patrocle (lui dit-il) ne ſois pas „ irrité contre moi „. Ce retour eſt encore admirable ; mais achevons. " Mon „ cher Patrocle, ne ſois pas irrité con„ tre moi, ſi l'on te porte juſques dans „ les enfers la nouvelle que j'ai rendu „ le corps d'Hector à ſon pere ; car (on s'attend qu'il va dire, je n'ai pû réſiſter aux larmes de ce pere infortuné ; mais non) : „ car il m'a apporté une „ rançon digne de moi. „ Ces diſparates prouvent que jamais on n'a moins connu l'héroïſme que dans les tems appellés héroïques.

Les convenances dont parle Horace ſont, 1°. dans le rapport mutuel des qualités

lités d'un caractère, & des forces respectives de ses affections & de ses penchans : 2°. dans le rapport de ce même caractère & de tout ce qui le compose, avec l'idée que nous avons des mœurs de son sexe, de son âge, de sa qualité, de son état, de son pays, &c.

Horace, comme je l'ai dit, donne le choix de suivre ou les convenances ou l'opinion ; mais il est aisé de voir quelle est sur l'opinion l'avantage des convenances. Dans tous les tems, les convenances suffisent à la persuasion & à l'intérêt. On n'a besoin de recourir ni aux mœurs, ni aux préjugés du siécle d'Homère, pour fonder les caractères d'Ulysse & d'Achille. Le premier est dissimulé : le Poëte lui donne pour vertu la prudence ; le second est colère : il lui donne la valeur. Ces convenances sont invariables, comme les essences des choses ; au lieu que l'autorité de l'opinion tombe avec elle : tout ce qui est faux est passager ; l'erreur elle-même méprise l'erreur ; la vérité seule, ou ce qui lui ressemble, est de tous les pays & de tous les siécles.

Homère est divin dans cette partie ; & si l'on examine bien pourquoi il dessine si purement, on en trouvera la raison dans la simplicité de ses caractères. Que dans la Tragédie un personnage soit agité de divers sentimens ; que dans son ame l'habitude, le naturel, la passion actuelle se combattent ; ces mouvemens tumultueux sont favorables à une action qui ne dure qu'un jour. Mais si elle doit durer une année, comme il faut plus de consistance, il faut aussi plus de simplicité. Je conseillerois donc aux Poëtes épiques de prendre des caractères simples, des mœurs homogènes, une seule passion, une seule vertu, un naturel bien décidé, bien affermi par l'habitude, & analogue au sentiment dont il sera le plus affecté.

Les convenances relatives au sexe, à l'âge, à l'état, à la qualité des personnes, ne sont pas une règle invariable. Si l'on en croyoit certains Critiques, on ne peindroit les femmes qu'avec des vices ; il est cependant injuste & ridicule de leur refuser des vertus : la foiblesse même & la timidité qui sont comme

naturelles à leur ſexe, n'empêchent pas qu'elles ne ſoient bien ſouvent fortes & courageuſes dans le péril & dans le malheur. Je crois avoir répondu dans l'apologie du théâtre aux reproches les plus ſpécieux qu'on ait jamais fait à leur ſexe. Ainſi lorſqu'on peindra une Camille, une Clorinde, une Cornélie, on ſera dans la vérité comme lorſqu'on peindra une Armide, une Didon, une Calypſo. J'obſerverai cependant qu'on a toujours ſuppoſé aux femmes des paſſions plus vives qu'aux hommes; ſoit que plus retenus par les bienſéances, les mouvemens de leur ame en deviennent plus véhémens; ſoit que la nature leur ayant donné des organes plus déliés, l'irritation en ſoit plus facile & plus prompte. On peut voir à l'égard des paſſions cruelles, que toutes les divinités du Tartare nous ſont peintes par les Anciens ſous les traits du ſexe le plus foible, mais qu'ils croyoient le plus paſſionné. Comme on lui attribue des paſſions plus violentes, on lui attribue auſſi des ſentimens plus délicats; & ce n'eſt pas ſans raiſon qu'on a fait les Graces & la Volupté du même ſexe que les Furies.

Horace nous a peint les mœurs des âges d'après nature (*a*), & Scaliger du côté vicieux y ajoute encore de nouveaux traits. La jeunesse, dit-il, est présomptueuse & crédule, facile à former des liaisons & à s'y livrer ; pleine de sensibilité pour les malheurs d'autrui, & indifférente sur les siens ; fière, violente, avide de gloire, colère, prompte à se venger, ne pardonnant jamais les mépris qu'elle essuie, & méprisant

(*a*) *Ætatis cujusque notandi sunt tibi mores,*
Mobilibusque decor naturis dandus & annis.
Reddere qui voces jam scit puer, & pede certo
Signat humum, gestit paribus colludere, & iram
Colligit ac ponit temerè, & mutatur in horas.
Imberbis juvenis, tandem custode remoto,
Gaudet equis, canibusque, & aprici gramine campi ;
Cereus in vitium flecti, monitoribus asper ;
Utilium tardus provisor, prodigus æris,
Sublimis, cupidusque, & amata relinquere pernix.
Conversis studiis, ætas animusque virilis
Quærit opes & amicitias : inservit honori :
Commisisse cavet quod mox mutere laboret.
Multa senem circumveniunt incommoda : vel quod
Quærit, & inventis miser abstinet, ac timet uti ;
Vel quod res omnes timidè, gelidèque ministrat,
Dilator, spe longus, iners, avidusque futuri :
Difficilis, querulus, laudator temporis acti
Se puero : censor, castigatorque minorum.

elle-même tout ce qui ne lui ressemble pas. La vieillesse, dit-il encore, est défiante & soupçonneuse, parce qu'elle a sans cesse présentes les perfidies & les noirceurs dont elle a été tant de fois ou la victime ou le témoin; & comme les jeunes gens mesurent tout sur l'espérance de l'avenir, les vieillards jugent de tout sur le souvenir du passé. Ils se décident rarement sur des choses dont ils n'ont pas vû des exemples, plus rarement encore ils se détachent de leur sentiment; & ne souffrent presque jamais qu'on préfére celui des autres; pusillanimes & opiniâtres, cruels dans leurs haines, tristes dans leurs réflexions, d'une curiosité importune, & prévoyant toujours quelque désastre près d'arriver.

Quant à l'état des personnes, le Villageois, dit le même critique, est naturellement stupide, crédule, timide, opiniâtre, indocile, présomptueux, enclin à croire qu'on le méprise, & détestant ce mépris. L'habitant des villes est lâche, craintif, plein d'orgueil, indolent; plus prompt en parole qu'en

actions, plongé dans le luxe & dans la molesse, superbe envers ceux qui lui cèdent, bas avec ceux qui lui imposent, de la nature du crocodile. L'homme de guerre, ajoute-il, est malfaisant, ami du désordre, se vantant de ses faits glorieux, soupirant après le repos, & le quittant dès qu'il l'a trouvé.

On voit dans tous ces états des exemples de tous ces vices, peut-être même sont-ils plus fréquens que ceux des qualités contraires; & la Comédie qui peint les hommes du côté vicieux & ridicule, a grand soin de recueillir ces traits. Mais & les vices & les vertus d'état peuvent souffrir mille exceptions, comme les vices & les vertus qui caractérisent les âges, & en invitant les Poétes à ne pas perdre de vûe ces caractères généraux, je crois devoir les encourager à s'en éloigner au besoin, sur-tout dans la Poésie héroïque, où l'on peint la nature, non telle qu'elle est communement, mais telle qu'elle est quelquefois. Achille & Télémaque sont du même âge, & rien ne se ressemble moins. On aime à voir sur-tout dans les vieillards les vertus op-

posées aux défauts qu'on leur attribue. Un vrai sage, comme Alvarès, est bien plus intéressant, & n'est pas moins dans la nature qu'un prétendu sage comme Nestor.

Cette variété dans les mœurs du même âge ou de la même condition, tient au fond du naturel, qui n'est ni absolument différent, ni absolument le même dans tous les hommes. Chacun de nous est en abregé dans son enfance ce qu'il sera dans tous les âges de la vie, avec les modifications que les ans doivent opérer. Or ces modifications différent selon la constitution primitive; ensorte, par exemple, que le feu de la jeunesse développe en l'un des vices, & en l'autre des vertus. Les forces augmentent, mais la direction reste, à moins que la contention de l'habitude n'ait fait violence au naturel, ce qui sort de la règle commune.

Il y a des qualités naturelles & corelatives, auxquelles il est important d'avoir égard dans la peinture des mœurs: je n'en citerai que quelques exemples. De deux amis, le plus tendre est natu-

rellement le plus âgé : en cela Virgile a bien ſaiſi la nature, lorſqu'il a peint Ninus ſe dévouant à la mort pour ſauver le jeune Euriale. Par une raiſon à-peu-près ſemblable, la tendreſſe d'un pere pour ſon fils eſt plus vive que celle d'un fils pour ſon pere. Ainſi, lorſque dans l'Odyſſée Ulyſſe & Télémaque ſe retrouvent, les larmes de Télémaque ſont eſſuyées quand celles d'Ulyſſe coulent encore. L'amour d'une mere pour ſes enfans eſt plus paſſionné que celui d'un pere; & le Marquis Maffeï nous en a donné un exemple bien précieux & bien touchant. Dans ſa Mérope, cette mere perſuadée qu'elle ne reverra plus ſon fils, s'abandonne à ſa douleur. Un ſujet fidéle & zélé l'invite à s'armer d'un courage égal aux malheurs qui l'accablent; & il lui cite l'exemple d'Agamemnon, à qui les dieux demanderent ſa fille en ſacrifice, & qui eut le courage de la livrer à la Mort. A quoi Mérope répond :

O Cariſo, non aurian già mai gli dei
Ciò commendato ad una madre.

Le Marquis Maffeï a eu la modeſtie

de dire à ce ſujet : « Ce beau ſentiment „ n'eſt pas ſorti de l'ame du Poéte, ni „ emprunté d'aucun autre Ecrivain : il „ l'a puiſé dans le grand livre de la „ nature & de la vérité, celui de tous „ qu'il étudie avec le plus de ſoin. „ Il raconte donc qu'une mere ſe montrant inconſolable de la perte de ſon fils unique enlevé à la fleur de ſon âge, un ſaint homme pour l'en conſoler, lui rappella l'exemple d'Abraham qui s'étoit ſoumis avec tant de conſtance à la volonté de Dieu, quoique le ſacrifice qu'il lui demandoit fût celui de ſon fils unique. Ah, Monſieur, lui répondit cette mere déſolée, Dieu n'auroit jamais demandé ce ſacrifice à une mere! Cette différence eſt merveilleuſement obſervée dans l'Orphelin de la Chine entre *Zamti* & Idamé. Toutefois la nature même ſe laiſſe vaincre quelquefois par la paſſion ou par le fanatiſme ; & une Médée, une Léontine, quoique plus rare dans la nature, n'eſt pas hors de la vérité.

En traitant du choix dans l'imitation, j'ai parlé des convenances rélatives au

ſiécle & au pays du perſonnage qu'on employe, & de l'art de les raprocher de nos mœurs, en conciliant la vérité abſolue avec la vérité rélative.

Je me contenterai d'obſerver ici que les mœurs les plus favorables à la Poëſie ſont celles qui s'éloignent le moins de la nature : 1°. parce qu'elles ſont plus fortement prononcées, ſoit dans les vices, ſoit dans les vertus ; que les paſſions s'y montrent toutes nues & dans leur plus grande vigueur ; 2°. parce que ces mœurs, affranchies de l'eſclavage des préjugés, ont dans leur ſimplicité noble quelque choſe de rare & de merveillieux qui nous ſaiſit & nous enlève. Ecoutez ce que diſoit à Cortés l'un des Envoyés des peuples du Mexique : " Si tu es un " dieu cruel, voilà ſix eſclaves, man- " ge-les, nous t'en amenerons d'autres, " ſi tu es un dieu bienfaiſant, voilà de " l'encens ; ſi tu es un homme, voilà " des fruits. " On raconte que le chef d'une nation ſauvage, amie des Anglois, ayant été amené à Londres & préſenté à la Cour, le Roi lui demanda ſi ſes ſujets étoient libres. " S'ils ſont libres !

„ oui ſans doute, répondit le Sauvage : „ je le ſuis bien, moi qui ſuis leur chef. „ Voilà de ces traits qu'on recherchoit en vain parmi les nations civiliſées de l'Europe : leurs vertus, ainſi que leurs vices ont une couleur artificielle qu'il faut obſerver avec ſoin pour les peindre avec vérité.

Il ſeroit important de voir ici comment les différentes paſſions prennent la teinture des divers caractères, & comment ceux-ci ſont modifiés par les différentes paſſions. Mais cet objet, digne d'occuper la vie entière d'un homme de génie, eſt au-deſſus de mes forces & au-delà des bornes de l'ouvrage que j'ai entrepris. Tout ce que je puis, c'eſt de recommander aux Poëtes de ne jamais le perdre de vûe. c'eſt de l'accord qui règne entre les qualités primitives & les modes accidentels d'un même caractère, que réſultera l'enſemble du deſſein, l'illuſion de la peinture, la vérité de l'imitation.

Un article auſſi important que les convenances eſt celui de l'intérêt. Le Poëme épique, comme la Tragédie, peut être

constitué de manière que le personnage intéressant ait une bonté de mœurs sans mélange, qu'il soit innocent, vertueux, digne à tous égards d'admiration & d'amour; & alors le Poéte doit écarter du caractère de son héros tout ce qui peut diminuer les sentimens qu'il veut qu'il inspire.

Mais l'Épopée, comme la Tragédie, admet dans les personnages, même intéressans, un certain mélange de bonnes & de mauvaises qualités, analogues entre elles; & c'est au Poëte à ne leur donner que de ces foiblesses ou de ces passions auxquelles il est naturel de pardonner & de compâtir.

Comme on a voulu exclure l'amour de la Tragédie, on a voulu l'exclure de l'Épopée. Mais si j'ai fait voir qu'il est digne de l'une, il est inutile de prouver qu'il n'est pas indigne de l'autre.

Je ne prétens pas, comme le Tasse, qu'Homère n'a pas moins chanté l'amour d'Achille pour Patrocle, (*a*) que

(*a*) *Et amore fu quello d'Achille & di Patroclo come parve a Platone : là onde nell'stesso poema non solamente è descrita l'ira d'Achille contra Agamen-*

sa colére contre Agamemnon ; mais je pense que l'amour est aussi compatible que la colére avec les vertus d'un héros ; que dans tous les pays & dans tous les âges, il a influé sur le sort des plus grands hommes & des états les plus puissans ; & que par conséquent la peinture de ses dangers est une leçon que les Poëtes ne doivent jamais se lasser de donner au monde.

Du reste, que ce soit l'amour, la colére, l'ambition, la tendresse filiale, le zéle pour la Religion ou pour la patrie ; il est très-essentiel à l'Épopée, comme à la Tragédie, d'être animée par quelque passion ; & plus elle aura de chaleur, plus l'action sera vive & rapide. On a distingué, assez mal-à-propos ce me semble, le Poëme épique-moral, du Poëme épique passionné ; car le Poëme moral n'est intéressant qu'autant qu'il est passionnée lui-même. Supposons, par exemple, qu'Homère eût donné à Ulysse l'inquiétude, & l'impatience naturelles à un bon pere, à un bon époux, à

none e contra Hettore e gli altri Troiani, ma l'amor suo verso Patroclo.

un bon Roi, qui loin de ses états & de sa famille, a sans cesse présens les maux que son absence a pu causer; supposons dans le Poëme de Télémaque, ce jeune Prince plus occupé de l'état d'opression & de douleur où il a laissé sa mere & sa patrie; leurs caractères plus passionnés n'en seroient que plus touchans : & lorsque Télémaque s'arrache au plaisir, on aimeroit encore mieux qu'il cédât aux mouvemens de la nature, qu'aux froids conseils de la sagesse. Si ce Poëme divin du côté de la morale, laisse désirer quelque chose, c'est plus de chaleur & de pathétique; & c'est aussi ce qui manque à l'Odyssée & à la plûpart des Poëmes connus.

Je ne prétens pas comparer en tous points le mérite d'un beau Roman avec celui d'un beau Poëme; mais qu'il me soit permis de demander pourquoi certains Romans nous attachent des larmes, nous émeuvent, nous troublent, nous attachent jusqu'à nous faire oublier (je n'exagere pas) la nourriture & le sommeil; tandis que nous lisons d'un œil sec, je dis plus, tandis que nous

lisons à peine sans une espéce de langueur, les plus beaux Poëmes épiques ? C'est que dans ces Romans le pathétique règne d'un bout à l'autre ; au lieu que dans ces Poëmes il n'occupe que des intervales & qu'il y est souvent négligé. Les Romanciers en ont fait l'ame de leur intrigue ; les Poétes épiques ne l'ont presque jamais employé qu'en épisodes. Il semble qu'ils reservent toutes les forces de leur génie pour les tableaux & les descriptions, qui cependant ne sont à l'Épopée que ce qu'est à la Tragédie le spectacle de l'action. Or, le plus beau spectacle sans le secours du pathétique, seroit bientôt froid & languissant ; & c'est ce qui arrive à l'Épopée quand la passion ne l'anime pas.

En parlant du style poétique en général & de ses divers caractères, je crois avoir fait pressentir quel doit être le style du Poëme héroïque, soit en action, soit en récit.

La partie dramatique & pathétique de l'Epopée doit pouvoir être transportée dans la Tragédie sans changer de style & de ton. Qu'un Acteur passioné parle dans

l'un ou dans l'autre Poëme, son langage doit être le même. Ce n'est qu'autant que l'Epopée admet des passions plus douces, des situations plus tranquilles, que le style en peut être moins sévère & plus décoré.

Voyez les endroits de l'Andromaque où Racine a traduit en maître les vers de Virgile ; ces tableaux sont peint comme dans l'Epopée, & ils devoient l'être, par la raison que tous les détails en sont intéressans, & que tout ce qui contribue à l'intérêt, c'est-à-dire à rendre plus vive la terreur ou la pitié, appartient à la Tragédie.

Adisson, dans l'exposition de son Caton, fait dire à l'un des fils de ce héros : *L'aube est couverte, le tems s'appesantit, & des nuages épais s'opposent à la naissance du jour, de ce jour qui doit décider du destin de Caton & de Rome.* Cette description est vraiment tragique, parce qu'elle naît de la situation. Il est naturel que le fils de Caton à qui cette journée est redoutable, tire des présages de tout, & remarque les circonstances qui accompagnent la naissance de ce jour terrible. Si dans le Poëme épique le même Acteur étoit dans la

même ſituation, il devroit s'exprimer de même ; & il ſeroit ridicule qu'il dit comme *Homère* : „ L'aurore avec ſes doigts de „ roſe, ouvre aux courſiers du ſoleil les „ portes de l'orient „.

La qualité d'homme inſpiré qu'on attribue au Poéte dans l'Epopée, ſemble l'autoriſèr à prendre un ton plus haut, un ſtyle plus hardi que les perſonnages qu'on introduit ſur la ſcène ; & dans cette partie, du moins le ſtyle du Poëme épique paroit devoir différer de celui de la Tragédie. Il en diffère, je l'avoue, 1°. en ce qu'il admet des détails & des ornemens qui conviennent au langage d'un homme tranquille, & qui ne conviennent pas au langage d'un homme paſſioné, 2°. en ce que le Poéte peut employer, comme je l'ai *dit*, les images de tous les tems, de tous les climats, de toutes les conditions de la vie ;

Comtemporain de tout les âges,
Et citoyen de tous les lieux.

Tandis que l'Acteur, quel qu'il ſoit, ne peut employer avec vraiſemblance que les images qui lui ſont familieres, & qu'il n'a

pas besoin de chercher. Mais, à cela prêts, qu'on me dise pourquoi le style du Poéte dans l'Epopée seroit plus hardi, plus véhément, plus figuré que celui d'un personnage dramatique?

Le Poéte est inspiré, je le suppose; mais un intérêt vif, une extrême sensibilité, une imagination échauffée par la grandeur de son objet, ne tiennent-ils pas lieu au personnage de la prétendue inspiration du Poéte? Tandisque le sentiment conserve sa douceur naturelle rien ne le peint mieux qu'une expression simple; mais lorsqu'il conçoit le degré de chaleur de la passion, rien ne lui convient mieux que le style figuré. Il n'y a que les mouvemens retenus ou naturellement froids, comme ceux du dépit, de la fierté, du dédain, &c. qui exigent la gravité d'un style ferme & laconique; & comme la nature est la même soit en récit, soit en action, la règle est commune aux deux genres. Que Priam aux pieds d'Achille, Achille avec Agamemnon, parlent dans l'Epopée ou dans la Tragédie, cela est égal; leur langage est celui de la nature, & la vérité relative en est la même. Les adieux d'Hec-

tor & d'Andromaque, les regrets d'Evandre sur la mort de Pallas, les plaintes de Nisus sur la mort d'Euriale, & une infinité d'autres morceaux de sentiment & de passion qui dans les Poémes épiques sont de très-belles scènes de Tragédie, peuvent tous passer au théâtre sans qu'il y ait un seul mot à changer. Ce qui fait donc que le style grave & sévère domine dans la Tragédie, c'est que les Acteurs y sont communément plus émus, plus préoccupés que n'est le Poéte ou le personnage qui parle dans l'Epopée; & si quelquefois l'enthousiasme de l'admiration, l'ivresse de l'amour, celle de la joie, ou l'émotion tempérée d'une ame qui espére ou qui jouit, trouve place dans la Tragédie, alors le style en devient naturellement plus fleuri, plus brillant qu'il ne l'est dans des situations plus pénibles. Racine a merveilleusement observé ces nuances: de-là vient qu'il est à-la-fois si élégant & si naturel.

La qualité des personnages, soit dans la Tragédie, soit dans l'Epopée, décide aussi du plus ou moins de pompe & d'éclat que le style doit avoir. Le ton de Joad dans Athalie devoit être plus élevé

que celui d'Abner. En général, le langage des Acteurs subalternes doit approcher du familier noble, & celui des héros être plus élevé. Mais il faut distinguer encore parmi les personnages subordonnés, ceux qui par état doivent s'exprimer avec plus ou moins de noblesse. Le style d'Oreste & celui de Pilade peuvent être le même ; celui d'Orosmane doit être plus haut que celui de Corasmin: c'est la différence que met l'opinion entre un ami & nn esclave.

Après la définition que j'ai donnée de la Poésie, après ce que j'ai dit de l'harmonie dont la prose est susceptible, il est presque inutile d'ajoûter, que je ne crois pas qu'il soit de l'essence du Poëme héroïque d'être écrit en vers.

Je n'en suis pas moins persuadé que c'est un mérite de plus quand on y perd rien du côté du naturel, de la chaleur, de l'énergie, du coloris, *&c.* je suis même, comme on a pû le voir, fort éloigné de croire qu'il y ait de l'impossibilité à donner du nombre à notre vers héroïque; & tel qu'il est encore à présent, il y auroit, ce me semble, un moyen d'en rompre la monotonie, & d'en rendre,

jusqu'à un certain point, l'harmonie imitative. Ce seroit d'y employer des vers de différente mesure, non pas mêlés au hasard, comme dans nos Poésies libres, mais appliqués aux différens genres auxquels leur cadence est le plus analogue: par exemple, le vers de dix syllabes, comme le plus simple, aux morceaux pathétiques; le vers de douze, aux morceaux tranquilles & majestueux; le vers de huit, aux harangues véhémentes; les vers de sept, de six, & de cinq, aux peintures les plus vives & les plus fortes.

Lorsque dans un Essai sur le Poëme épique je proposai, il y a quelques années, ce moyen d'en varier la marche, je n'en connoissois point d'exemple; mais il en existoit un précisément conforme à mon idée dans le porte-feuille d'un homme de lettres, digne d'être proposé pour modèle des graces du style & de l'harmonie des vers. C'est avec cette variété qu'il a décrit nos campagnes d'Italie en 1733 & 1734. M. Bernard.

Je n'en citerai pour exemple que la description des batailles de Parme & de Guastalle.

BATAILLE DE PARME.

Déjà les deux partis s'avançoient en silence ;
D'armes & d'étendars les champs étoient
couverts ;
Et l'ange des combats, du haut des cieux
ouverts,
Apportoit dans ses mains l'éternelle balance,
Où sont pesés des Rois les interêts divers.

Le cri de Bellonne
Nous a rassemblés ;
Le signal se donne ;
Les airs sont troublés
Des coups redoublés
Du Bronze qui tonne.
Par un feu roulant
Le combat s'engage,
Et l'airain brûlant
Vomit le carnage.
Les rangs sont ouverts,
Les cieux sont couverts
D'un affreux nuage.
Par-tout le courage
Tente un même effort,
Et trouve au passage
L'obstacle & la mort.
Par-tout le ravage,
L'aveugle fureur,
La pâle terreur,

La plainte & la rage
Présentent l'horreur
De l'heure dernière ;
Quand tous les fléaux
Rendront le cahos
La Nature entière.

Coigny dans ce danger précipite ses pas,
Et bravant mille morts qui volent sur sa tête,
D'un front calme & serein oppose à la tempête
La majesté du Dieu qui préside aux combats.

BATAILLE DE GUASTALLE.

Virtemberg qui couroit à son heure fatale,
De la digue au rivage occupa l'intervalle,
Avec ces combattans, ces vaillans cuirassiers,
La gloire de l'Empire & l'effroi des guerriers.
De leur front élevé l'armure étincelante,
Des monstres des forêts la dépouille effrayante
Rendoient plus redoutés ces Centaures du Nord,
Dont l'aspect annonçoit ou la fuite, ou la mort.

Soudain l'élite guerriere
De nos escadrons brillans
S'élance dans la carrière.
Les vents portent leur bannière ;
Ils partent avec les vents.
L'airain des trompettes sonne ;

L'acier ſur l'acier reſonne,
La mort croiſe tous ſes traits.
Les rangs mêlés ſe confondent,
Les coups frappés ſe répondent,
Reçus, rendus de plus près.
On voit les courſiers rapides
Partir d'un élan fougueux,
Et leur inſtinct belliqueux
Les fait voler ſous leur guides
Les fait combattre avec eux.
Tout céde enfin, tout ſuccombe.
La voix du ſort a parlé.
Et du Coloſſe ébranlé
La maſſe chancelle & tombe.
Harcourt, Briſſac, Chatillon,
Maîtres du ſanglant rivage,
Chaſſent comme un tourbillon
Ce qui reſte à leur paſſage.
Où ſont ces audacieux?
Leur front qui touchoit aux cieux
Eſt caché dans la pouſſière:
J'ai vû leur déroute entière;
Et ce qui fuit devant nous
Précipité par la crainte,
D'un bois s'eſt fait une enceinte
Qui les dérobe à nos coups.

Cet art de changer de nombre, de croi-ſer les vers, de varier les repos, d'arrondir la période poëtique, demande une oreille

oreille excellente ; mais auſſi quel charme n'auroit pas un Poëme écrit avec ſoin d'après le modèle que je viens de citer ? & combien ce mêlange de vers analogues aux mouvemens de l'ame & au caractère des objets, ſeroit ſupérieur à l'uniformité de nos diſtiques & de l'octave Italienne ! Je ne ſais ſi jamais perſonne oſera eſſayer en grand de varier ainſi les vers de l'Epopée (*a*) ; mais je crois du-moins être bien sûr qu'on en viendra aux rimes croiſées, ſoit dans l'épique, ſoit dans le dramatique, comme au ſeul moyen d'éviter la monotomie de nos vers rimés deux-à-deux, & d'en adoucir la contrainte.

Je dois, avant de finir ce chapitre, combattre l'opinion de ceux qui regardent l'Epopée comme interdite à nos Poétes. Leur prejugé ſe fonde, 1°. ſur ce qu'on doit prendre dans l'hiſtoire de ſon pays le ſujet que l'on veut chanter, & ſur l'impoſſibilité qu'ils trouvent à faire entrer le merveilleux dans un ſujet moderne ; 2°. ſur ce que toutes les reſſour-

(*a*) M. Wateſlet traduit actuellement en vers François la Jérusalem délivrée du Taſſe ; l'eſſai qu'il propoſe ſeroit digne de lui.

ces du Poëme épique sont épuisées, & qu'il n'y a rien de beau dans la Nature que la Poésie n'ait déjà moissonné.

Il y a sans doute un grand avantage à prendre le sujet que l'on veut célébrer dans les annales de son pays: la Henriade en est la preuve & l'exemple: l'action de ce Poëme, soit par elle-même, soit par son héros, est peut-être le plus heureux choix qu'ait jamais fait la Poësie. Mais si le même Poéte avoit traité sérieusement le sujet que Chapelain a rendu ridicule, nous aurions deux beaux Poëmes épiques au-lieu d'un. Du reste, lorsque l'Epopée sera une Tragédie en récit, qu'à l'importance de l'action, elle joindra l'intérêt de la terreur & de la pitié, que les grandes vertus, les grandes passions, les grands crimes en seront les ressorts, que les situations en seront théatrales, les tableaux variés & frappans, on ne demandera point pour s'y intéresser dans quel pays elle s'est passée. Mérope, Hermione, Burrhus, Zamore, Auguste, ne sont pas François, & chacun d'eux nous attache par le lien de l'humanité. La Nature ne connoît point

les limites des Empires, ni les différences des tems : le malheur & la vertu ont des droits irrévocables & universels sur le cœur de l'homme.

A l'égard du merveilleux, j'ai déjà fait voir qu'il n'étoit pas le même pour tous les lieux & pour tous les tems ; mais, 1°. je crois possible que les vertus & les passions humaines suffisent au merveilleux de l'Epopée comme à celui de la Tragédie : 2°. dans l'opinion de tous les âges & de tous les peuples, le principe du mal est admis, & c'est-là le grand mobile de ce merveilleux terrible & touchant qui convient au Poëme héroïque. Le Tasse n'a presque jamais eu recours à l'entremise des esprits célestes ; mais il soulève les enfers, & ce merveilleux passionné lui suffit pour opérer tous ses prodiges.

La difficulté de trouver dans la Nature de nouvelles beautés à décrire, de nouveaux tableaux à former, est plus sérieuse & plus importante.

Pope compare le génie d'Homère à un astre qui attire en son tourbillon tout ce qu'il trouve à la portée de ses mouve-

mens : & en effet, Homère eſt de tous les Poétes celui qui a le plus enrichi la Poëſie des connoiſſances de ſon ſiécle. Mais s'il revenoit aujourd'hui avec ce feu divin, quelles couleurs, quelles images ne tireroit-il pas des grands effets de la Nature ſi ſavamment développés, des grands effets de l'induſtrie humaine que l'expérience & l'intérêt ont portée ſi loin depuis trois mille ans ! La gravitation des corps, la végétation des plantes, l'inſtinct des animaux, les développemens du feu, l'action de l'air, *&c.* les Méchaniques, l'Aſtronomie, la Navigation, *&c.* voilà des mines à peine ouvertes où le génie peut s'enrichir. C'eſt de-là qu'il peut tirer des peintures dignes de remplir les intervalles d'une action héroïque ; encore doit-il être avare de l'eſpace qu'elles occupent, & ne perdre jamais de vûe un ſpectateur impatient qui veut être délaſſé ſans être refroidi, & dont la curioſité ſe rebute par une longue attente, ſur-tout lorſqu'il s'apperçoit qu'on le diſtrait hors de propos. C'eſt ce qui ne manqueroit pas d'arriver ſi, par exemple, dans l'un des intervalles de

l'action l'on employoit mille vers à ne décrire que des jeux (Æneïde L. V.). Le grand art de ménager les descriptions épisodiques est donc de les présenter dans le cours de l'action principale, comme les passages les plus naturels, ou comme les moyens les plus simples ; & la règle du Poéte dans cette partie, est de se souvenir sans cesse qu'il n'est que le décorateur du théâtre où son action doit se passer.

CHAPITRE XIV.

De l'Opera.

LE caractère de l'Epopée est de transporter la scène de la Tragédie dans l'imagination du lecteur. Là, profitant de l'étendue de son théâtre, elle aggrandit & varie ses tableaux, se répand dans la fiction, & manie à son gré tous les ressorts du merveilleux. Dans l'Opéra, la Muse tragique à son tour, jalouse des avantages que la Muse épique a sur elle, essaye de marcher son égale, ou plûtôt

de la ſurpaſſer, en réaliſant, du-moins pour les ſens, ce que l'autre ne peint qu'en idée. Pour bien concevoir ces deux révolutions, ſuppoſez qu'on eût vû ſur le théâtre une Reine de Phénicie, qui par ſes graces & ſa beauté eût attendri, intéreſſé pour elle les chefs les plus vaillans de l'armée de Godefroi, en eût même attiré quelques-uns dans ſa cour, y eût donné aſyle au fier Renaud dans ſa diſgrace, l'eût aimé, eût tout fait pour lui, & l'eût vu s'arracher aux plaiſirs pour ſuivre les pas de la gloire ; voilà le ſujet d'Armide en Tragédie. Le Poéte épique s'en empare ; & au lieu d'une Reine tout naturellement belle, ſenſible, intéreſſante, il en fait une enchantereſſe, dès-lors, dans une action ſimple, tout devient magique & ſurnaturel. Dans Armide, le don de plaire eſt un preſtige ; dans Renaud, l'amour eſt un enchantement : les plaiſirs qui les environnent, les lieux mêmes qu'ils habitent, ce qu'on y voit, ce qu'on y entend, la volupté qu'on y reſpire, tout n'eſt qu'illuſion ; & c'eſt le plus charmant des ſonges. Telle eſt Armide embellie des mains de la

Muſe héroïque. La Muſe du théâtre la reclame & la reproduit ſur la ſcène, avec toute la pompe du merveilleux. Elle demande pour varier & pour embellir ce brillant ſpectacle, les mêmes licences que la Muſe épique s'eſt données; & appellant à ſon ſecours la muſique, la danſe, la peinture, elle nous fait voir, par une magie nouvelle, les prodiges que ſa rivale ne nous a fait qu'imaginer. Voilà Armide ſur le théâtre lyrique; & voilà l'idée qu'on peut ſe former d'un ſpectacle qui réunit le preſtige de tous les Arts;

Où les beaux vers, la Danſe, la Muſique, Voltaire.
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de ſéduire les cœurs,
De cent plaiſirs font un plaiſir unique.

Dans ce compoſé tout eſt menſonge, mais tout eſt d'accord; & cet accord en fait la vérité. La muſique y fait le charme du merveilleux, le merveilleux y fait la vraiſemblance de la muſique: on eſt dans un monde nouveau; c'eſt la nature dans l'enchantement, & viſiblement animée par une foule d'intelligences, dont les

volontés sont ses loix. Que l'austère vérité s'empare de ce théâtre, elle en change tout le systême; & si du prestige qu'elle détruit on veut conserver quelque trace, l'accord, l'illusion n'y est plus. On en voit l'exemple dans l'Opera Italien. La premiére idée du vrai Poëme lyrique nous est venue d'Italie. Nous l'avons saisie avidement, & les Italiens l'ont abandonnée. Au lieu des sujets fabuleux, où la fiction qu'ils autorisent met tout d'accord en exagérant tout, ils ont pris des sujets d'une vérité inaltérable où le fabuleux n'est admis pour rien; & c'est à l'austérité de ces sujets, qu'ils ont entrepris d'allier le chant, le plus fabuleux de tous les langages. C'est-là le vice de l'Opera que les Italiens se sont fait: aussi avec d'excellens Poétes & d'excellens Musiciens, n'auront-ils jamais qu'un spectacle imparfait, discordant, & ennuyeux pour eux-mêmes.

Sur un théâtre où tout est prodiges, il paroît tout simple que la façon de s'exprimer ait son charme comme tout le reste. Le chant est le merveilleux de la parole. Mais dans un spectacle où tout se passe

comme dans la nature & selon la vérité de l'histoire, par quoi sommes-nous préparés à entendre Fabius, Regulus, Thémistocle, Titus, Adrien parler en chantant? Que diroit-on si sur la scène Françoise on entendoit Auguste, Cornélie, Agrippine ou Brutus s'exprimer ainsi? Les Italiens y sont habituées, me direz-vous. Ils ne peuvent l'être au point de s'y plaire. Ils ont perdu leur Tragédie, & n'en ont point fait un bon Opera. Dans les *sujets* qu'ils ont pris, le merveilleux du chant ne tient à rien, n'est fondé sur rien. Mais il y a plus: ces sujets mêmes ne sont pas faits pour la musique. Le moyen de conduire de nouer & de dénouer en chantant des intrigues aussi compliquées que celles d'Apostolo Zeno, qui quelquefois comme dans l'Andromaque, enlace dans un seul nœud les incidens & les intérêts de deux de nos fables tragiques? Le moyen de chanter avec agrément des conférences politiques, des harangues, *&c.*? Métastase est plus concis, plus rapide que Zeno; mais tous les sacrifices qu'il lui en a coûté pour s'accommoder à la musique, n'ont pu changer la nature des

choſes. Rien de plus ſublime, & rien de moins chantant que ces paroles de Titus.

Vendetta! ah Tito! e tu ſarari capace
D'un ſi baſſo deſio, ché rende eguale.
L'offenſo all'offenſor! Merita in vero
Gran lode una vendetta, ove non coſti
Piu che il volerla! Il torre altrui la vita,
E facolta comune
Al piu vil della terra; il darla è ſola
De' numi e de' regnanti.

Auſſi quelque préciſion que Métaſtaſe ait miſe dans la ſcène, on l'abrege encore, & c'eſt la mutiler.

Mais pour mieux entendre quel eſt le vrai genre de l'Opera, conſidéré ſeulement comme un Poëme deſtiné à être mis en muſique, il faut, ſelon notre méthode, remonter à l'eſſence des choſes.

Un Poéme eſt plus ou moins analogue à la muſique, ſelon qu'elle a plus ou moins la facilité d'exprimer ce qu'il lui préſente.

La Muſique a d'abord les ſignes naturels de tout ce qui affecte le ſens de l'ouie, ſavoir le mouvement, le bruit & le ſon. Il eſt vrai qu'en imitant le bruit, ſimple elle le rend harmonieux; mais c'eſt embellir la

nature. Pour les objets des autres ſens elle n'a rien qui leur reſſemble ; mais au lieu de l'objet même, elle peint le caractère de la ſenſation qu'il nous cauſe : par exemple, dans ces vers de Renaud,

Plus j'obſerve ces lieux & plus je les admire.
Ce fleuve coule lentement ;
Il s'éloigne à regret d'un ſéjour ſi charmant.
Les plus aimables fleurs & le plus doux Zéphire
Parfument l'air qu'on y reſpire,

la muſique ne peut exprimer ni le parfum, ni l'éclat des fleurs ; mais elle peint la volupté où l'ame, qui reçoit ces douces impreſſions, languit amollie & comme enchantée.

Dans ces vers de Caſtor & Pollux,

Triſtes aprêts pâles flambeaux,
Jours plus affreux que les ténèbres !

la muſique ne pouvoit jamais rendre l'effet des lampes ſépulcrales ; mais elle a exprimé la douleur profonde qu'imprime au cœur de Thélaire la vûe du tombeau de Caſtor. Il y a d'un ſens à l'autre une analogie que la muſique obſerve & ſaiſit, lorſqu'elle veut réveiller par l'organe de

l'oreille la réminiſcence des impreſſions faites ſur tel ou tel autre ſens. C'eſt donc auſſi cette analogie que la Poéſie doit conſulter dans les tableaux qu'elle lui donne à peindre.

Quant aux affections & aux mouvemens de l'ame, la muſique ne les exprime qu'en imitant l'accent naturel. L'art du Muſicien eſt de donner à la mélodie des inflexions que répondent à celles du langage; & l'art du Poéte eſt de donner au Muſicien des tours & des mouvemens ſuſceptibles de ces inflexions variées, d'où réſulte la beauté du chant.

Un Poéme peut donc être, ou n'être pas lyrique, ſoit par le fond du ſujet, ſoit par les détails & le ſtyle.

Tout ce qui n'eſt qu'eſprit & raiſon eſt inacceſſible pour la muſique. Elle veut de la poéſie toute pure, des images & des ſentimens. Tout ce qui exige des diſcuſſions, des développemens, des gradations, n'eſt pas fait pour elle. Faut-il donc mutiler le dialogue, bruſquer les paſſages, précipiter les ſituations, accumuler les incidens ſans les préparer, ſans les lier l'un avec l'autre, ôter aux détails & à

l'enſemble d'un Poéme cet air d'aiſance & de vérité d'où depend l'illuſion théatrale, & ne préſenter ſur la ſcène que le ſquelette de l'*action* ? C'eſt l'excès où l'on donne, & qu'on peut éviter en prenant un ſujet analogue en genre lyrique, où tout *ſoit* ſimple, clair, & précis, en action & en ſentiment.

L'opera Italien a des morceaux du caractère le plus tendre ; il en a auſſi du plus paſſionné : c'eſt-là ſa partie vraiment lyrique. Du milieu de ces ſcènes dont le récit noté n'a jamais ni la délicateſſe, ni la chaleur, ni la grace de la ſimple déclamation, parce que les inflexions de la parole ſont inappréciables, que dans aucune langue on ne peut les écrire (*a*), & que le chanteur le plus habile ne peut jamais les faire paſſer dans ſa modulation, du milieu de ces ſcènes ſortent quelquefois des morceaux paſſionés, auxquels la Muſique donne une expreſſion plus animée & plus ſenſible que l'expreſſion même de

(*a*) Voyez dans l'Encyclopédie l'article Déclamation des Anciens, où M. Duclos a détruit sans réplique, l'opinion de quelques ſavans, que la Mélopée des Anciens étoit notée.

la nature. Le premier mérite eſt au Poéte qui a ſû rendre ces morceaux ſuſceptibles d'une mélodie expreſſive. Voyez dans l'Iphigénie d'Apoſtolo Zeno, imitée de Racine, combien ces paroles de Clitemneſtre ſont dociles à recevoir l'accent de la douleur & du reproche.

Prepari a ſvenar e figlia e madre,
Conſorte e padre,
Ma ſenſa amore
Senſa pietà
Si, si,
l'amor ſi perverti,
E nel tuo cuore
Entro col faſto
La crudelta.

Dans l'Andromaque du même Poéte, lorſqu'entre deux enfans qn'on préſente à Ulyſſe, réduit au même choix que Phoças, il ne ſait lequel eſt ſon fils Télémaque, ni lequel eſt le fils d'Hector; les paroles de Léontine dans la bouche d'Andromaque ſont d'une mere plus ſenſible, & ont quelque choſe de plus animé dans l'Italien que dans le François.

Guarda pur, O quello, o queſto
E tua prole, è ſangue mio.

Tu nol sai ; ma il so ben io ;
Ne a te perfido, il dirò.
Chi di voi le vol per padre ?
Vi arretrate ! Ah, voi tacendo
Sento dir : tu mi sei madre ;
Ne colui mi generò.

Dans l'olympiade de Métastase, lorsque Megaclés céde sa maîtresse à son ami, & la laisse évonouie de douleur ; quoi de plus favorable au pathétique du chant, que ces paroles :

Se cerca, se dice :
L'amico dov'è ?
L'amico infelice,
Rispondi, mori.
Ah no : si grand duolo,
Non dar le per me ;
Rispondi ma solo
Piangendo parti.
Che abisso di pene !
Lasciare il suo bene !
Lasciare per sempre !
Lasciar le così !

Dans le Démophoon du même Poéte, imité d'Inès de Castro, combien les adieux de Pèdre & d'Inès sont plus animés, plus touchans dans ce dialogue de Timante & de Dircé ;

TIMANTE.

La destra ti chiedo,
Mio dolce sostegno,
Per ultimo pegno,
D'amore e di fè.

DIRCE'.

Ah! questo fu il segno
Del nostro contento;
Ma sento che adesso
L'istesso non è.

TIMANTE.

Mia vita, ben mio.

DIRCE'.

Addio, sposo amato.

Ensemble.

Che barbaro addio!
Che fato crudel!
Che attendono i rei
Dagli astri funesti.
Se i premi son questi
D'un alma fedel?

C'est-là que triomphe la musique Italienne; & dans l'expression qu'elle y met, on ne sait lequel admirer le plus, ou des accens, ou des accords. Mais on auroit beau multiplier ces morceaux pathétiques, ils ont toujours la couleur

ſombre du ſujet dont ils dépendent; & pour y répandre de la variété, l'on eſt obligé d'avoir recours à un moyen qui ſeul doit démontrer combien l'on a forcé nature. Je parle de ces ſentences, de ces comparaiſons, que les Poëtes ont eu la complaiſance de mettre dans la bouche des perſonnages les plus graves, dans les ſituations, même les plus douloureuſes; de ces airs ſur leſquels une voix efféminée, qui quelquefois eſt celle d'un héros, vient badiner à contre-ſens. Envain les Poëtes ont mis tout leur ſoin à faire de ces vers détachés, des peintures vives & nobles; il y a dequoi éteindre le feu de l'action la plus animée. Celui qui chante peut flatter l'oreille, mais il eſt ſûr de glacer tous les cœurs. Que devient, par exemple, l'intérêt de la ſcène lorſque Arbace, dans la plus cruelle ſituation, où la vertu, l'amour, l'amitié, la nature, puiſſent jamais être réduits, s'amuſe à chanter ces beaux vers?

Vo ſolcando un mar crudele
Senſa vele
E ſenſa ſarte.

Freme l'onda, il ciel s'imbruma,
Cresce il vento e manca l'arte,
E il voler della fortuna
Son costreto a seguitar.
Infelice in questo stato
Son da tutti abandonato;
Meco sola e l'Innocenza
Che mi porta a naufragar.

Il faut avouer que les Poétes cèdent le moins qu'il est possible à cette tyrannie de l'usage ; mais pour s'en affranchir, il eût fallu, je crois, travailler sur des sujets plus variés & plus dociles, où le mélange des situations douloureuses & de situations consolantes, des momens de trouble & de crainte, & des momens de calme & d'espoir, eût donné lieu tour-à-tour au caractère du chant pathétique, & à celui du chant gracieux & leger.

Une intrigue nette & facile à nouer & à dénouer ; des caractères simples ; des incidens qui naissent deux-mêmes ; des tableaux sans cesse variés par le moyen du clair obscur ; des passions douces, quelque fois violentes, mais dont l'accès est passager ; un intérêt vif & tou-

chant, mais qui par intervalles laisse respirer l'ame : voilà les sujets que chérit la Poësie lyrique, & dont Quinault a fait un si beau choix.

La passion qu'il a préférée est de toutes la plus féconde en images & en sentimens; celle où se succèdent avec le plus de naturel toutes les nuances de la Poësie, & qui réunit le plus de tableaux rians & sombres tour-à-tour.

Les sujets de Quinault sont simples, & faciles à exposer, noués & dénoués sans peine. Voyez celui de Roland ; ce héros a tout quitté pour Angélique ; Angélique le trahit & l'abandonne pour Médor. Voilà l'intrigue de son Poëme : un anneau magique en fait le merveilleux; une fête de village en amène le dénouement. Il n'y a pas dix vers qui ne soient en sentimens ou en images. Le sujet d'Armide est encore plus simple.

La double intrigue d'Atys & celle de Thésée ne sont pas moins faciles à démêler ; & telle est en général la simplicité des plans de ce Poëte, qu'on peut les exposer en deux mots. A l'égard des détails & du style, on voit Quinault

ſans ceſſe occupé à faciliter au Muſicien un récit à la fois naturel & mélodieux. Le moyen, par exemple, de ne pas chanter avec agrément ces vers des premières ſcènes d'Iſis ? C'eſt Hiérax qui ſe plaint d'Io :

Depuis qu'une Nymphe inconſtante
A trahi mon amour & m'a manqué de foi,
Ces lieux jadis ſi beau n'ont plus rien qui m'enchante.
Ce que j'aime a changé, tout a changé pour moi.
L'inconſtante n'a plus l'empreſſement extrême
De cet amour naiſſant qui répondoit au mien:
Son changement paroît en dépit d'elle-même:
Je ne le connois que trop bien.
Sa bouche quelquefois dit encor qu'elle m'aime;
Mais ſon cœur ni ſes yeux ne m'en diſent plus rien.
Ce fut dans ces vallons, où par mille détours,
Inachus prend plaiſir à prolonger ſon cours;
Ce fut ſur ſon charmant rivage
Que ſa fille volage
Me promit de m'aimer toujours.
Le Zéphir fut témoin, l'onde fut attentive,
Quand la Nymphe jura de ne changer jamais;

Mais le Zéphir léger & l'onde fugitive
Ont enfin emporté les fermens qu'elle a faits.

En parlant à la *Nymphe* elle-même, écoutez comme ces paroles semblent folliciter le chant.

Vous juriez autrefois que cette onde rebelle
Se feroit vers fa fource une route nouvelle,
Plûtôt qu'on ne verroit votre cœur dégagé;
Voyez couler ces flots dans cette vafte plaine:
C'eft le même penchant qui toujours les entraine;
Leur cours ne changent point & vous avez changé.

IO.

Non, je vous aime encor.

HIERAX.

Quelle froideur extrême?
Inconftante, eft-ce ainfi qu'on doit dire qu'on aime?

IO.

C'eft à tort que vous m'accufez.
Vous avez vû toujours vos rivaux méprifés.

HIERAX.

Le mal de mes rivaux n'égale point ma peine.
La douce illufion d'une efpérance vaine,
Ne les fait point tomber du faîte du bonheur?
Aucuns d'eux comme moi n'a perdu votre cœur.

On voit un exemple encore plus ſenſible de la vivacité, de l'aiſance & du naturel du dialogue lyrique, dans la ſçène de Cadmus :

Je vais partir, belle Hermione.

Mais un modèle parfait dans ce genre eſt la ſcéne du cinquieme acte d'Armide:

Armide, vous m'allez quitter, *&c.*

Je n'en citerai que la fin.

RENAUD.

D'une vaine terreur pouvez-vous être ateinte,
Vous qui faites trembler le ténébreux ſéjour!

ARMIDE.

Vous m'apprenez à connoître l'amour ;
L'amour m'apprend à connoître la crainte.
Vous brûliez pour la gloire avant que de
m'aimer :
Vous la cherchiez par-tout d'une ardeur ſans
égale.
La gloire eſt une rivale
Qui doit toûjours m'allarmer.

RENAUD.

Que j'étois inſenſé de croire
Qu'un vain laurier donné par la victoire
De tous les biens fût le plus précieux !

Tout l'éclat dont brille la gloire,
Vaut-il un regard de vos yeux?
Est-il un bien si charmant & si rare
Que celui dont l'amour veut combler mon espoir?

ARMIDE.

La sévère *raison* & le devoir barbare
Sur les héros n'ont que trop de pouvoir.

RENAUD.

Je suis plus amoureux, plus la raison m'éclaire.
Vous aimer, belle Armide, est mon premier devoir:
Je fais ma gloire de vous plaire,
Et tout mon bonheur de vous voir.

C'est en étudiant ces modèles, qu'on sentira ce que je ne puis définir: le tour élégant & facile, la précision, l'aisance, le naturel, la clarté d'un style arrondi, cadencé, mélodieux, tel enfin qu'il semble que le Poëte ait lui-même écrit en chantant. Et ce n'est pas seulement dans les choses tendres & voluptueuses que son vers est doux & harmonieux; il sait réunir quand il faut l'élégance avec l'énergie, & même avec la sublimité. Pre-

nons pour exemple le début de Pluton dans l'Opéra de Proserpine :

Les efforts d'un géant qu'on croyoit accablé,
Ont fait encor gémir le ciel, la terre & l'onde.
Mon empire s'en est troublé.
Jusqu'au centre du monde
Mon trône en a tremblé.
L'affreux Tiphée, avec sa vaine rage,
Trébuche enfin dans des gouffres sans fonds.
L'éclat du jour ne s'ouvre aucun passage
Pour pénétrer les royaumes profonds
Qui me sont échûs en partage.
Le ciel ne craindra plus que ses fiers ennemis
Se relève jamais de leur chûte mortelle,
Et du monde ébranlé par leur fureur rebelle,
Les fondemens sont affermis.

Il est impossible, je crois, d'imaginer un plus digne intérêt pour amener Pluton sur la terre, & de l'exprimer en de plus beaux vers.

Si l'amour est la passion favorite de Quinaut, ce n'est pas la seule qu'il ait exprimée en vers lyriques, c'est-à-dire, en vers pleins d'ame & de mouvement. Écoutez Cerès au désespoir après avoir perdu sa fille, & la flamme à la main embrasant les moissons ;

J'ai

J'ai fait le bien de tous. Ma fille est innocente,
Et pour toucher les dieux mes vœux sont impuissans ;
J'entendrai sans pitié les cris des innocens.
Que tout se ressente
De la fureur que je ressens.

Ecoutez Méduse dans l'Opéra de Persée.

Pallas, la barbare Pallas
Fut jalouse de mes appas,
Et me rendit affreuse autant que j'étois belle,
Mais l'excès étonnant de sa difformité
Dont me punit sa cruauté,
Fera connoître, en dépit d'elle,
Quel fut l'excès de sa beauté.
Je ne puis trop montrer sa vengeance cruelle.
Ma tête est fière encor d'avoir pour ornement,
Des serpens dont le sifflement
Excite une frayeur mortelle.
Je porte l'épouvante & la mort en tous lieux;
Tout se change en rocher à mon aspect horrible.
Les traits que Jupiter lance du haut des cieux,
N'ont rien de si terrible
Qu'un regard de mes yeux.
Les plus grands dieux du ciel, de la terre & de l'onde,
Du soin de se venger se reposent sur moi.
Si je perds la douceur d'être l'amour du monde
J'ai le plaisir nouveau d'en devenir l'effroi.

Quelle force! quelle harmonie! quelle incroyable facilité! Que ceux qui refusent à la langue Françoise d'être nombreuse & sonore lisent ce Poéte, & qu'ils décident. Personne n'a croisé les vers & arrondi la période poétique avec tant d'intelligence & de goût. Mais ce qui lui manque peut-être dans les morceaux d'un mouvement rapide & passionné, c'est cette égalité de nombre & de cadence qu'observent les Poétes Italiens, & qui semble donnée par la musique même. Ce qui lui manque, ce sont ces morceaux où le vers ne fait qu'exprimer les mouvemens de l'ame, l'accent de la douleur, le cri du désespoir, & dont les Italiens font leurs airs pathétiques : c'est en cela qu'il faut les imiter.

L'inégalité des vers ne nuit pas au simple récit dont la modulation est plus libre ; mais l'on doit y éviter le double excès d'un style ou trop diffus, ou trop concis. Les vers dont le style est diffus, sont lents, pénibles à chanter, & d'une expression monotone ; les vers d'un style coupé par des repos fréquens, obligent le Musicien à briser de même son style.

Cela eſt reſervé au tumulte des paſſions; car alors la chaîne des idées eſt rompue, & à chaque inſtant il s'éleve dans l'ame un mouvement ſubit & nouveau. L'Italien excelle encore dans ces morceaux de récitatif pathétique. Quand au récit tranquille ou modéré, l'on y exige avec raiſon une modulation agréable à l'oreille; & c'eſt au Poéte à faciliter au Muſicien, par la modulation naturelle du ſtyle, le moyen de concilier l'expreſſion avec le chant, accord ſouvent trop négligé.

Un ſtyle qui change à tout propos de mouvement & de caractère, n'eſt pas celui du Poéte lyrique. Si vous accumulez, ou les tableaux ou les ſentimens, le Muſicien ſe trouve à la gêne, il manque d'eſpace; il veut tout peindre, il ne peint rien. C'eſt dans le vague qu'il ſe plaît: donnez-lui des maſſes, il développera ce que vous lui aurez indiqué. Mais laiſſez-lui des intervalles. Dans les beaux vers du début des élémens, voyez comme chaque tableau eſt détaché par un ſilence: c'eſt dans ces ſilences de la voix que l'harmonie va ſe faire entendre.

Les tems ſont arrivés. Ceſſez triſte cahos.
Paroiſſez élémens. Dieux, allez leur preſcrire
Le mouvement & le repos.
Tenez-les renfermés chacun dans ſon empire.
Coulez, ondes, coulez. Volez rapides feux.
Voile aſſuré des airs embraſſez la nature.
Terre enfante des fruits, couvre toi de verdure.
Naiſſez, mortels, pour obéir aux dieux.

Si au contraire les ſentimens ou les images que l'on peint ſont deſtinées à former un air d'un deſſein continu & ſimple, l'unité de couleur & de ton eſt eſſentielle au ſujet même ; & c'eſt le vague dont j'ai parlé qui facilitera le chant. Dans le Démophoon de Métaſtaſe, Timante qui frémit de ſe trouver le frere de ſon fils, n'exprime ſa pitié pour le malheur de cet enfant, qu'en termes vagues ; mais la muſique y ſait bien ſuppléer.

Miſero pargoletto,
Il tuo deſtin non ſai.
Ah! non gli dite mai
Qual'era il genitor.
Come in un ponto, o dio!
Tutto cangiò d'aſpetto!
Voi foſte il mio diletto,
Voi ſiete il mio terror.

Pour que l'intelligence fût plus parfaite, on sent bien qu'il seroit à souhaiter que le Poëte fût Musicien lui-même. Mais s'il ne réunit pas les deux talens, au-moins doit-il avoir celui de pressentir les effets de la musique ; de voir quelle route elle aimeroit à suivre, si elle étoit livrée à elle-même ; dans quels momens elle presseroit ou ralentiroit ses mouvemens ; quels nombres & quelles inflexions elle employeroit à exprimer tel sentiment ou telle image ; quelle est de telle ou de telle émotion de l'ame celle qui lui donnoit une plus belle modulation ; quel cercle elle peut parcourir dans l'étendue de tel ou de tel mode, & dans quel instant elle en doit changer. Tout cela demande une oreille exercée, & de plus un commerce intime, une communication habituelle du Poëte avec le Musicien. Mais peut-être aussi la nature a-t-elle mis une intelligence secrete entre le génie de l'un & le génie de l'autre ; & que c'est au défaut de cette sympathie, que nos Poëtes les plus célèbres n'ont pas réussi dans le genre lyrique. Il est vrai du-

moins qu'en voyant la Poëſie médiatrice entre la nature & l'art, obligée d'imiter l'une & de favoriſer l'autre, de prendre le langage qui convient le mieux à celui-ci, & qui peint le mieux celle-là, de leur ménager en un mot tous les moyens de ſe rapprocher & de s'embellir mutuellement, le talent du Poëte lyrique, au plus haut dégré, doit paroître un prodige. Que ſera-ce donc ſi l'on conſidère l'Opera François comme un Poëme où la danſe, la peinture & la méchanique doivent concourir avec la Poëſie & la Muſique à charmer l'oreille & les yeux ? Or telle eſt l'idée hardie qu'en avoit conçue le fondateur de notre théâtre lyrique; & l'on peut dire qu'en la concevant, il a eu la gloire de la remplir.

La danſe ne peut avoir lieu décemment que dans des fêtes : elle eſt donc eſſentiellement exclue de l'Opera Italien, grave & tragique d'un bout à l'autre. Auſſi les ballets qu'on y a introduits dans les entre-actes, ſont-ils abſolument détachés du ſujet, ſouvent même d'un genre contraire; & ce n'eſt alors qu'un biſarre ornement.

Dans l'Opéra François, les fêtes doivent tenir à l'action, comme incidens au-moins vrai-semblables; & il est égal qu'elles viennent au commencement, au milieu, ou à la fin de l'acte, pourvu que ce soit à propos. Il y en a dans *les merveilleux*; il y en a dans la simple nature. Il y a des plaisirs célestes où préside la volupté; il y en a de moins brillans, mais d'aussi doux, destinés aux ombres heureuses. Chaque divinité a sa cour, & son caractère décide du goût des fêtes qu'on y donne. Quelquefois la danse exprime une action qui se passe entre les dieux. Il est naturel que les plaisirs, les amours & les graces présentent en dansant à Enée les armes dont Venus lui fait don; il est naturel que les démons formant un complot funeste au repos du monde, expriment leur joie par des danses. La magie les emploie de même dans les évocations & les enchantemens. Parmi les hommes, il y a des danses de culte, & il y en a de réjouissance. Les unes sont graves, mystérieuses; les autres sont analogues aux mœurs. Il faut dis-

tinguer en général la danſe qui n'eſt que danſe, & celle qui peint une action. L'une eſt floriſſante ſur notre théâtre; mais l'autre, qui peut avoir lieu quelquefois, n'a pas été aſſez cultivée; & il exiſte en Europe un homme de génie qui lui fait exprimer des tableaux raviſſans.

Nous avons ſur le théâtre mille exemples de fêtes ingénieuſement amenées; mais nous en avons mille auſſi de fêtes placées mal-à-propos. Ce n'eſt pas ſeulement ſur la ſcène, c'eſt dans l'ame des acteurs & des ſpectateurs qu'il faut trouver place à des réjouiſſances.

Dans l'Opéra de Callirhoé, la déſolation règne dans les murs de Calidon.

Une noire fureur tranſporte les eſprits;
Le fils infortuné s'arme contre le pere;
Le pere furieux perce le ſein du fils;
L'enfant eſt immolé dans les bras de ſa mere.

Or c'eſt dans ce moment que les Satyres & les Driades viennent célébrer la fête du dieu Pan; & la Reine pour conſulter le dieu ſur les malheurs de ſon peuple, attend que l'on ait bien danſé.

Dans l'acte ſuivant, Callirhoé vient d'annoncer qu'elle eſt la victime qui doit être immolée. Son amant au deſeſpoir, la laiſſe & court lui-même à l'autel :

Le bucher brûle ; & moi, j'éteins ſa flamme impie
Dans le ſang du cruel qui veut vous immoller...
J'attaquerai vos dieux, je briſerai leur temple,
Dût leur ruine m'accabler.

Dans ce moment, les bergers des côteaux voiſins viennent danſer & chanter dans la pleine ; & Callirhoé aſſiſte à leurs jeux. Il eſt évident que ſi le ſpectateur eſt dans l'inquiétude & la crainte, ces fêtes doivent l'importuner ; & s'il s'en amuſe, c'eſt qu'il n'eſt point ému. Cette difficulté de placer des fêtes, vient de ce que le tiſſu de l'action eſt trop ſerré. Il eſt de l'eſſence de la Tragédie, que l'action n'ait point de relâche, que tout y inſpire la crainte ou la pitié, & que le danger ou le malheur des perſonnages intéreſſans,

croisse & redouble de scène en scène. Au contraire, il est de l'essence de l'Opéra que l'action n'en soit affligeante ou terrible que par intervalles, & que les passions qui l'animent ayent des momens de calme & de bonheur, comme on voit dans les jours d'orage des momens de sérénité. Il faut seulement prendre soin que tout se passe comme dans la nature, que l'espoir succède à la crainte, la peine au plaisir, le plaisir à la peine, avec la même facilité que dans le cours des choses de la vie.

Quinaut n'a presque pas une fable qu'on ne pût citer pour modèle de cette variété harmonieuse. Je me borne à l'exemple de l'Opéra d'Alceste : on y va voir réduite en pratique la théorie que je viens d'exposer. Le théâtre s'ouvre par les noces d'Alceste & d'Admete, & l'allégresse publique régne autour de ces heureux époux. Lycomède, Roi de Scyros, desespéré de voir Alceste au pouvoir de son rival, feint de leur donner une fête ; il attire Alceste sur son vaisseau, & l'enlève aux yeux d'Admete & d'Alcide. Le trouble & la dou-

leur prennent la place de la joie. Alcide s'embarque avec Admete, pour aller délivrer Alceste, & punir son ravisseur. Lycomède assiégé dans Scyros, résiste & refuse de rendre sa captive : l'effroi règne durant l'assaut. Alcide enfin brise les portes, la ville est prise, Alceste est délivrée, & la joie reparoît avec elle. Mais à l'instant la douleur lui succède : on ramène Admete mortellement blessé, il est expirant dans les bras l'Alceste. Alors Apollon descend des cieux, & lui annonce que si quelqu'un veut se dévouer à la mort pour lui, les destins consentent qu'il vive. Ainsi la douce espérance vient de nouveau suspendre la douleur. Cependant nul ne se présente pour mourir à la place d'Admete, & l'on voit l'instant où il va expirer. Tout-à-coup il paroît environné de son peuple, qui célèbre son retour à la vie. Appollon a promis que les Arts éleveroient un monument à la gloire de la victime qui s'immoleroit pour lui ; ce monument s'élève ; & dans l'image de celle qui s'est immolée, Admete reconnoît son épouse : tout le palais reten-

tit de ce cri de douleur : *Alceste est morte* ! L'allégresse se change en deuil, & Admete lui-même ne peut souffrir la vie que le ciel lui rend à ce prix. Mais vient Alcide qui lui déclare l'amour qu'il avoit pour Alceste sa femme, & lui propose, s'il veut la lui céder, d'aller forcer l'enfer à la rendre. Admete y consent, pourvu qu'elle vive ; & l'espoir de revoir Alceste suspend les regrets de sa mort. Pluton touché du courage & de l'amour d'Alcide, lui permet de ramener Alceste à la lumiere, & ce triomphe répend la joie dans tous les cœurs. Mais à peine Admete a-t-il revu son épouse, qu'il se voit obligé de la céder, & leurs adieux sont mêlées de larmes. Alceste tend la main à son libérateur ; Admete s'éloigne ; Alcide l'arrête, & refuse le prix qu'il avoit demandé :

Non, non, vous ne devez pas croire
Qu'un vainqueur des tyrans soit tyran à son tour.
Sur l'enfer sur la mort j'emporte la victoire,
Il ne manquoit plus à ma gloire
Que de triompher de l'amour.

Lorſque la fable d'un Poëme eſt ainſi formée, il n'eſt pas difficile d'y amener des fêtes. Toutefois il faut en éviter l'excès ; & pour cela il eſt un moyen bien ſimple, c'eſt de s'affranchir de la règle, ou plûtôt de l'uſage de diviſer l'*Opéra* en cinq actes. C'eſt aſſez de quatre, c'eſt même aſſez de trois. Les Italiens nous ont donné l'exemple. La plûpart de leurs Tragédies lyriques n'ont que trois actes ; imitons les. Il ſeroit à ſouhaiter qu'Armide n'en eût que quatre. Le Poëte ſéduit par ſon imagination, a trop préſumé des ſecours de la muſique, de la danſe, de la peinture, & de la méchanique, lorſqu'il a fait un acte des Chevaliers Danois. *Iſis ne* demandoit peut-être guère plus d'étendue que le nouvel Opéra de Pſiché; car la différence des climats où la malheureuſe Io ſe voit traînée, ne change pas ſa ſituation. Si l'Opéra eſt coupé en trois actes, que l'un des trois actes préſente un grand & magnifique tableau, que chacun des deux autres ſoit orné d'une fête, l'intérêt de l'action ne ſera ſuſpendu que deux fois par la danſe ;

on y employera les talens d'élite ; les ressources de l'art ne s'y épuiseront pas, & le public applaudira lui-même au soin qu'on prendra d'économiser ses plaisirs. Le ressasier de ce qu'il aime, ce n'est pas vouloir l'amuser long-tems.

Les décorations de l'Opera font une partie essentielle des plaisirs de la vûe ; & l'on sent combien les sujets pris dans le merveilleux sont plus favorables au décorateur & au machiniste, que les sujets pris de l'Histoire. Le changement de lieu que les Poëtes Italiens se sont permis, non-seulement d'un acte à l'autre, mais de scène en scène & à tout propos, occasionne des décorations, où l'architecture, la peinture & la prespective peuvent éclater avec magnificence ; & la grandeur des théâtres d'Italie donne un champ libre & vaste au génie des décorateurs. Mais des sujets où tout s'exécute naturellement, ne sont guères susceptibles du merveilleux des machines ; & le passage d'un lieu à un autre, réduit à la possibilité physique, retrécit le cercle des décorations.

Dans un Poëme, quel qu'il soit, si

les évènemens sont conduits par des moyens naturels, le lieu ne peut changer que par ces moyens mêmes. Or dans la nature, le tems, l'espace & la vîtesse ont des rapports immuables. On peut donner quelque chose à la vîtesse; on peut aussi étendre un peu le tems fictif au-delà du réel; mais à cela près, le changement de lieu n'est permis qu'autant qu'il est possible dans les intervalles donnés. Pourquoi le Poëme épique a-t-il la liberté de franchir l'espace? Parce qu'il a celle de franchir la durée, & de raconter en un vers ce qui s'est passé en dix ans.

Fracti bello, fatisque repulsi,
Ductores Danaum, tot jam labentibus annis.

Il n'en est pas de même du Poëte dramatique: le tems lui mesure l'espace, & la nature le mouvement. Un char, un vaisseau peut aller un peu plus ou un peu moins vîte; le tems fictif qu'on lui donne, peut être un peu plus ou un peu moins long; mais cela se borne à peu de chose. Ainsi, par exemple, si le premier acte du Régulus de Métaf-

tase se passoit à Carthage & le second à Rome, ce Poëme auroit beau être lyrique; cette licence choqueroit le bon sens.

Mais dans un spectacle où le merveilleux règne, il y a deux moyens de changer de lieu qui ne sont pas dans la nature. Le premier est un changement passif: c'est le lieu même qui se transforme. Que le palais d'Armide s'embrase & s'écroule, c'est un changement qui peut être naturel, & l'on donne le même espectacle dans l'Opéra de Didon; mais qu'à la place du palais & des jardins d'Armide, paroissent tout-à-coup un desert, de torrens, des précipices, voilà ce qui ne peut s'opérer sans le secours du merveilleux. Le second changement est actif, & c'est dans la vîtesse du passage qu'est le prodige. On ne demande pas quel tems le char de Cybelle emploie à passer de Sicile en Phrygie, & de Phrygie en Sicile; ni s'il est possible que les dragons d'Armide traversent en un instant les airs. Leur vîtesse n'a d'autre règle que la pensée qui les suit.

Quinaut en formant le projet de réunir tous les moyens d'enchanter les yeux & l'oreille, sentit donc bien qu'il devoit prendre ses sujets dans le systême de la fable, ou dans celui de la magie. Par-là il rendit son théâtre fécond en prodiges; il se facilita le passage de la terre aux cieux, & des cieux aux enfers; se soumit la nature & la fiction; ouvrit à la Tragédie la carriere de l'Épopée, & réunit les avantages de l'un & de l'autre Poëme en un seul.

Je ne dis pas que le Poëme lyrique ait toute la liberté de l'Épopée : il est gêné par l'unité de tems. Mais tout ce qui dans le tems donné se passeroit en récit, se passe en action sur le théâtre. Du reste, pour juger du genre qu'a pris notre Poëte, il ne faut pas se borner à ce qu'il a fait : aucun des Arts qui devoient le seconder, n'étoit au même degré que le sien; il a été obligé de remplir souvent avec de froids épisodes, un tems qu'il eût mieux employé, s'il avoit eu plus de secours. Il ne faut pas même le juger tel que nous le voyons au théâtre; & sans parler de

la musique, il seroit ridicule de borner l'idée qu'on doit avoir du spectacle de Persées & de Phaëton, à ce qu'on peut exécuter dans un espace aussi étroit, & avec aussi peu de moyens. Mais qu'on suppose la musique, la danse, la décoration, les machines, le talent des Acteurs, soit pour le chant, soit pour l'action, au même degré que la partie essentielle des Poëmes d'Atys, de Thésée & d'Armide, on aura l'idée de ce spectacle tel que je le conçois, & tel qu'il doit être pour remplir l'idée que Quinaut lui-même en avoit conçue. Depuis ce Poéte, on a suivi ses traces; & le Poëme de Jephté, celui de Dardanus, celui même d'Issé, quoique pastoral, peuvent être cités après les siens; mais à une grande distance: je ne vois que Castor & Pollux qui se soutienne à côté des Poëmes de Quinaut.

On a imaginé depuis un genre d'Opera plus facile, & qui plaît surtout par sa variété: ce sont des actes détachés & réunis sous un titre commun. La Motte en a été l'inventeur. L'Europe Galante en fut l'essai, & mérita

d'en être le modéle. L'avantage de ces petits Poëmes lyriques, est de n'exiger qu'une action très-simple, qui donne un tableau, qui améne une fête, & qui, par le peu d'espace qu'elle occupe, permet de rassembler dans un même *spectacle* trois Opéra de genres différens. L'acte de Coronis, celui de Pigmalion, celui de Zélindor, sont des chefs-d'œuvre en ce genre. On peut citer aussi comme modéles l'acte de la Vûe dans le ballet des Sens, & dans les Elémens celui de la Vestale. Le choix des sujets dans ces petits Opéra, se décide par les mêmes qualités que dans les grands : des tableaux, des sentimens, des images. C'est-là que seroient insoutenables les détails qui ne sont pas faits pour le chant. Les épisodes sur-tout n'y doivent jamais avoir lieu. Ce Poëme, à raison du peu d'espace qu'il occupe, exige moins de diversité dans les incidens & dans les peintures ; mais le plus petit tableau doit avoir un certain mélange d'ombre & de lumiére. L'intrigue la plus simple a ses gradations ; les détails

mêmes ont des nuances qui les font valoir l'un par l'autre ; & en petit comme en grand, il faut concilier pour plaire, l'ensemble & la variété.

L'opéra ne s'est pas borné aux sujets tragiques & merveilleux. La galanterie noble, la pastorale, la bergerie, le comique, le bouffon même, sont embellis par la musique, & chacun de ces genres a ses agrémens. Mais l'on sent bien qu'ils ne sont faits que pour occuper un instant la scène. Les plus animés sont les plus favorables : le comique sur-tout, par ses mouvemens, ses saillies, ses traits naïfs, ses peintures vivantes, donne à la musique un jeu & un effort que les Italiens nous ont fait connoître, & dont avant la *Serva Padrona* l'on ne se doutoit point à Paris. Mais les Arts connoissent-ils la différence des climats ? Leur patrie est partout où l'on sait le goûter. Les beautés de l'Opéra Italien seront celles du nôtre quand il nous plaira. Laissons aux voix brillantes & légères que l'Italie admire, les ariettes badines qui déparent les scénes touchantes ; mais tâchons d'i-

miter ces accens si vrais, si sensibles, ces accords si simples & si forts expressifs, ces modulations dont le dessein est si pur, si facile & si beau, enfin ce chant que je ne conçois pas, mais qui avec un clavecin & une mauvaise voix, a le pouvoir de m'arracher des larmes.

Nos Musiciens, profonds dans leur art, avec du goût & du génie, n'attendent, disent-ils, que des Poétes. N'ont-ils pas Quinaut sous les yeux? Quelle malheureuse honte les empêche d'imiter ceux d'Italie? Métastase est leur Poéte commun. C'est en s'exerçant les uns à l'envi des autres; & avec une noble & fière émulation; à mettre cinquante fois le même Poëme en musique, qu'ils se sont éclairés sur les ressources inépuisables de leur art. Ce n'est que par-là qu'on apprend à étudier la Nature, & à tenter tous les moyens de la saisir & de l'exprimer. La Musique, j'ose le prédire, ne fera parmi nous de progrès rapides, que lorsque les talens obstinés à se passer l'un de l'autre sur les mêmes choses, éclairés par leur jalousie, & animés par la voix du public,

se rendront réciproquement plus difficiles, plus laborieux, plus ardens, plus féconds en ressources. La concurrence est gênante; mais cette gêne est précisément ce qui donne du ressort au génie; & l'usage qui défend à un Musicien de toucher à un Poëme déja mis en musique, ressemble à ces privileges qui favorisent les Artistes & qui font dépérir les Arts.

CHAPITRE XV.

De la Comédie.

LA malignité, naturelle aux hommes est le principe de la Comédie. Nous voyons les défauts de nos semblables avec une complaisance mêlée de mépris, lorsque ces défauts ne sont ni assez affligeans pour exciter la compassion, ni assez révoltans pour donner de la haine, ni assez dangereux pour inspirer de l'effroi. Ces images nous font sourire, si elles sont peintes avec finesse: elles nous font rire, si le traits de cette maligne joie, aussi frappans qu'inatten-

dus, ſont éguiſés par la ſurpriſe. De cette diſpoſition à ſaiſir le ridicule, la *Comédie* tire ſa force & ſes moyens. Il eût été ſans doute plus avantageux de changer en nous cette complaiſance vicieuſe en une pitié philoſophique; mais on a trouvé plus facile & plus sûr de faire ſervir la malice humaine à corriger les autres vices de l'humanité, à peu près comme on emploie les pointes du diamant même: c'eſt-là l'objet ou la fin de la Comédie.

Mal-à-propos l'a-t-on diſtinguée de la Tragédie par la qualité des Perſonnages: le Roi de Thèbés & Jupiter lui-même ſont des perſonnages comiques dans l'Amphitrion; & Spartacus, de la même condition que Soſie, eſt un perſonnage tragique à la tête de ſes conjurés. Le dégré de paſſion ne diſtingue pas mieux la Comédie de la Tragédie. Le déſeſpoir de l'avare, lorſqu'il a perdu ſa caſſette, ne le cede en rien au déſeſpoir de Philoctète, à qui on enlève les flêches d'Hercule. Des malheurs, des périls, des ſentimens extraordinaires, conſtituent la Tragédie; des intérêts &

des caractères familiers, constituent la Comédie. L'une peint les hommes comme ils ont été quelquefois; l'autre comme ils ont coûtume d'être. La Tragédie est un tableau d'histoire; la Comédie est un portrait: non le portrait d'un seul homme, comme la satyre, mais d'une espèce d'hommes répandus dans la société, dont les traits les plus marqués sont réunis dans une même figure. Enfin, le vice n'appartient à la Comédie qu'autant qu'il est ridicule & méprisable. Dès que le vice est odieux, il est du ressort de la Tragédie. C'est ainsi que Moliere a fait de l'Imposteur un personnage comique dans Tartuffe; au-lieu que Shakespear en a fait un personnage tragique dans Glocestre. Si Moliere a rendu Tartuffe odieux au cinquiéme acte, c'est, comme Rousseau le remarque, *par la nécessité de donner le dernier pinceau à son personnage.*

Le ridicule est l'objet de la Comédie, & le ridicule est d'opinion. Ce qui est comique pour tel peuple, pour telle société, pour tel homme, peut ne pas l'être pour tel autre. L'effet du comique

que résulte de la comparaison qu'on fait, même sans s'en apercevoir, de ses mœurs avec celles qu'on voit tourner en ridicule, & suppose entre le spectateur & le personnage représenté une différence avantageuse pour le premier. Ce n'est pas que le même homme ne puisse rire de sa propre image, lors même qu'il s'y reconnoît : mais cela vient d'une duplicité de caractères, qui s'observe encore plus sensiblement dans le combat des passions, où l'homme est sans cesse en opposition avec lui-même. On se juge, on se condamne, on se plaisante comme un tiers, & l'amour-propre y trouve son compte.

Le Comique n'étant qu'une relation il doit perdre ou être transplanté ; mais il perd plus ou moins en raison de sa beauté essentielle. S'il est peint avec force & vérité, il aura toujours, comme les portraits de Vandeyk & de la Tour, le mérite de la Peinture, lors même qu'on ne sera plus en état de juger de la ressemblance ; & les connoisseurs y apercevront cette ame & cette vie, qu'on ne rend jamais qu'en imitant la nature.

D'ailleurs, si le Comique porte sur des caractères généraux & sur quelque vice radical de l'humanité, il ne sera que trop ressemblant dans tous les pays & dans tous les siécles. L'Avocat Patelin semble peint de nos jours. L'Avare de Plaute à ses originaux à Paris. Le Misantrope de Molière eût trouvé les siens à Rome. Tels sont malheureusement *chez* tous les hommes le contraste & le mélange de l'amour-propre & de la raison, que la théorie des bonnes mœurs & la pratique des mauvaises sont presque toujours & par-tout les mêmes. L'avarice, cette avidité insatiable qui fait qu'on se prive de tout pour ne manquer de rien. L'envie, ce mélange d'estime & de haine pour les avantages qu'on n'a pas. L'hypocrisie, ce masque du vice déguisé en vertu. La flatterie, ce commerce infame entre la bassesse & la vanité, tous ces vices, & une infinité d'autres, existeront par-tout où il y aura des hommes, & par-tout ils seront regardés comme des vices. Chaque homme méprisera dans son semblable le vice qui n'est pas le sien, & prendra un plaisir

malin à le voir humilié : ce qui aſſure à jamais le ſuccès du comique qui attaque les mœurs générales.

Il n'en eſt pas ainſi du Comique local & momentané ; il eſt borné pour les lieux & pour les tems au cercle du ridicule qu'il attaque ; mais il n'en eſt ſouvent que plus louable, attendu que c'eſt lui qui empêche le ridicule de ſe perpétuer & de ſe répandre en détruiſant ſes propres modèles, & que s'il ne reſſemble plus à perſonne, c'eſt que perſonne n'oſe lui reſſembler. Menage qui a dit tant de mots, & qui en a dit ſi peu de bons, avoit pourtant raiſon de s'écrier à la première repréſentation des *Précieuſes Ridicules* : « Courage, Molière, » voilà le bon Comique. » Obſervons à-propos de cette Piéce, qu'il y a quelquefois un grand art à changer les portraits. La mépriſe des deux Provinciales, leur empreſſement pour deux valets traveſtis, les coups de bâton qui font le dénouement, exagèrent ſans doute le mépris attaché aux airs & aux tons précieux ; mais Molière pour arrêter la contagion, a uſé du plus violent remède.

C'eſt ainſi que dans un dénouement qui a eſſuyé tant de critiques & qui mérite les plus grands éloges, il a oſé envoyer l'Hypocrite à la Grève. Son exemple doit apprendre à ſes imitateurs à ne pas ménager le vice, & à traiter un méchant homme ſur le théâtre comme il doit l'être dans la ſociété. Par exemple, il n'y a qu'une façon de *renvoyer* de deſſus la ſcène un ſcélérat qui fait gloire de ſéduire une femme pour la deshonorer. Ceux qui lui reſſemblent, trouveront mauvais le dénouement; tant mieux pour l'Auteur & pour l'ouvrage.

Comme preſque toutes les régles du Poëme dramatique concourent à rapprocher par la vraiſemblance la fiction de la réalité, l'action de la Comédie nous étant plus familière que celle de la Tragédie, & le défaut de vraiſemblance plus facile à remarquer, les règles y doivent être plus rigoureuſement obſervées. De-là cette unité, cette continuité de caractère, cette aiſance, cette ſimplicité dans le tiſſu de l'intrigue, ce naturel dans le dialogue, cette vérité dans le ſentiment, cet art de cacher

l'art même dans l'enchaînement des *situations*, d'où résulte l'illusion théâtrale.

Si l'on considère le nombre de traits qui caractérisent un personnage comique, on peut dire que la Comédie est une imitation exagérée. Il est bien difficile en effet, qu'il échappe en un jour à un seul homme autant de traits d'avarice, que Molière en a rassemblés dans Harpagon; mais cette exagération rentre dans sa vraisemblance, lorsque les traits sont multipliés par des circonstances ménagées avec art. Quant à la force de chaque trait, la vraisemblance a des bornes.

L'Avare de Plaute examinant les mains de son valet, lui dit, *voyons la troisième*, ce qui est choquant. Moliere a traduit l'*autre*, ce qui est naturel, attendu que la précipitation de l'Avare a pu lui faire oublier qu'il a déjà examiné deux mains, & prendre celle-ci pour la seconde. Les *autres* est une faute du Comédien qui s'est glissée dans l'impression.

Il est vrai que la perspective du théâtre exige un coloris fort, & de grandes touches, mais dans de justes proportions,

c'eſt-à-dire, telles que l'œil du Spectateur les réduiſe ſans peine à la vérité de la nature. Le *Bourgeois Gentilhomme* paye les titres que lui donne un Complaiſant mercenaire, c'eſt ce qu'on voit tous les jours; mais il avoue qu'il les paie *voilà pour le Monſeigneur* : c'eſt en quoi il renchérit ſur ſes modèles. Moliére tire d'un ſot l'aveu de ce ridicule, pour le mieux faire appercevoir dans ceux qui ont l'eſprit de le diſſimuler. Cette eſpèce d'exagération demande une grande juſteſſe de raiſon & de goût. Le théâtre a ſon optique, & le tableau eſt manqué dès que le Spectateur s'apperçoit qu'on a outré la nature.

Par la même raiſon, il ne ſuffit pas pour rendre l'intrigue & le dialogue vraiſemblables, d'en exclure ces *à parte* que tout le monde entend, excepté l'Interlocuteur, & ces mépriſes fondées ſur une reſſemblance ou un déguiſement prétendu; ſuppoſition que tous les yeux démentent, hors ceux du perſonnage qu'on a deſſein de tromper. Il faut encore que tout ce qui ſe paſſe & ſe dit ſur la ſcène ſoit une peinture ſi naïve de la ſociété,

qu'on oublie qu'on est au spectacle. Un tableau est mal peint, si au premier coup-d'œil on pense à la toile, & si l'on remarque le mélange des couleurs avant que de voir des contours, des reliefs & des lointains. Le prestige de l'art, c'est de *le faire* disparoître au point que non-seulement l'illusion précéde la réflexion, mais qu'elle la repousse & l'écarte. Telle devoit être l'illusion des Grecs & des Romains aux Comédies de Ménandre & de Térence, non à celles d'Aristophane & de Plaute. Observons cependant, à-propos de Térence, que le possible qui suffit à la vraisemblance d'un caractère ou d'un événement tragique, ne suffit pas à la vérité des mœurs de la Comédie. Ce n'est point un pere comme il peut y en avoir, mais un pere comme il y en a; ce n'est point un individu, mais une espèce qu'il faut prendre pour modèle. Contre cette règle peche le caractère unique du bourreau de lui-même.

Ce n'est point une combinaison possible à la rigueur, c'est une suite naturelle d'événemens familiers qui doit former l'intrigue de la Comédie: principe qui

condamne l'intrigue de l'Hecyre, si toutefois Térence a eu dessein de faire une Comédie d'une action toute pathétique, & d'où il écarte jusqu'à la fin, avec une précaution marquée, le seul personnage qui pouvoit être plaisant.

D'après ces régles que nous allons avoir occasion de développer & d'appliquer, on peut juger des progrès de la Comédie, ou plûtôt de ses révolutions.

Sur le chariot de Thespis, la Comédie n'étoit qu'un tissu d'injures adressées aux passans par des vendangeurs barbouillés de lie. Cratès, à l'exemple d'Epicharmus & de Phormis, Poétes Siciliens, l'éleva sur un théâtre plus décent, & dans un ordre plus régulier. Alors la Comédie prit pour modèle la Tragédie inventée par Eschyle, ou plûtôt l'une & l'autre se formérent sur les Poésies d'Homére: l'une sur l'Iliade & l'Odyssée; l'autre sur le Margitès, Poëme satyrique du même Auteur; & c'est-là proprement l'époque de la naissance de la Comédie grecque.

On la divise en *ancienne*, *moyenne*, & *nouvelle*, moins par ses âges que par les différentes modifications qu'on y obser-

va successivement dans la peinture des mœurs. D'abord on osa mettre sur le théâtre d'Athènes des Satyres en action, c'est-à-dire, des personnages connus & nommés, dont on imitoit les ridicules & les vices : telle fut la Comédie ancienne. Les loix, pour réprimer cette licence, défendirent de nommer. La malignité des Poétes ni celle des Spectateurs ne perdit rien à cette défense : la ressemblance des masques, des vêtemens, de l'action, désignerent si bien les personnages, qu'on les nommoit en les voyant : telle fut la Comédie moyenne, où le Poéte n'ayant plus à craindre le reproche de la personnalité n'en étoient que plus hardi dans ses insultes ; d'autant plus sûr d'ailleurs d'être applaudi, qu'en repaissant la malice des Spectateurs par la noirceur de ses portraits, il ménageoit encore à leur vanité le plaisir de deviner les modèles. C'est dans ces deux genres qu'Aristophane triompha tant de fois à la honte des Athéniens.

La Comédie satyrique présentoit d'abord une face avantageuse. Il est des vices contre lesquels les loix n'ont point

ſervi : l'ingratitude, l'infidélité au ſecret & à ſa parole, l'uſurpation tacite & artificieuſe du mérite d'autrui, l'intérêt perſonnel dans les affaires publiques, échappent à la ſévérité des loix ; la Comédie ſatyrique y attachoit une peine d'autant plus terrible, qu'il falloit la ſubir en plein théâtre ; le coupable y *étoit* traduit, & le public ſe faiſoit juſtice. C'étoit ſans doute pour entretenir une terreur ſi ſalutaire, que non-ſeulement les Poétes ſatyriques furent tolérés, mais gagés d'abord par les magiſtrats comme cenſeurs de la République. Platon lui-même s'étoit laiſſé ſéduire à cet avantage apparent, lorſqu'il admit Ariſtophane dans ſon banquet, ſi toutefois l'Ariſtophane comique eſt l'Ariſtophane du banquet : ce qu'on peut au-moins révoquer en doute. Il eſt vrai que Platon conſeilloit à Denis la lecture des Comédies de ce Poéte, pour connoître les mœurs de la République d'Athènes ; mais c'étoit lui indiquer un bon délateur, un eſpion adroit, qu'il n'en eſtimoit pas davantage.

Quant aux ſuffrages des Athéniens, un peuple ennemi de toute domination, de

voit craindre sur-tout la supériorité du mérite. La plus sanglante satyre étoit donc sûre de plaire à ce peuple jaloux, lorsqu'elle tomboit sur l'objet de sa jalousie. Il est deux choses que les hommes vains ne trouvent jamais trop fortes, la flatterie pour eux-mêmes, & la médisance contre les autres : ainsi tout concourut d'abord à favoriser la Comédie satyrique. On ne fut pas long-tems à s'appercevoir que le talent de censurer le vice, pour être utile, devoit être dirigé par la vertu, & que la liberté de la satyre accordée à un mal-honnête homme, étoit un poignard dans les mains d'un furieux ; mais ce furieux consoloit l'envie. Voilà pourquoi dans Athènes, comme ailleurs, les méchans ont trouvé tant d'indulgence, & les bons tant de sévérité. Témoin la Comédie des Nuées, exemple mémorable de la scélératesse des envieux, & des combats que doit se préparer à soutenir celui qui ose être plus sage & plus vertueux que son siécle.

La sagesse & la vertu de Socrate étoient parvenues à un si haut point de sublimité, qu'il ne falloit pas moins qu'un or-

probre ſolemnel pour en conſoler ſa patrie. Ariſtophane fut chargé de l'infame emploi de calomnier Socrate en plein théâtre ; & ce peuple qui proſcrivoit un juſte par la ſeule raiſon qu'il ſe laſſoit de l'entendre appeller *juſte*, courut en foule à ce ſpectacle. Socrate y aſſiſta debout.

Telle étoit la Comédie à Athènes, dans le même tems que Sophocle & Euripide s'y diſputoit la gloire de rendre la vertu intéreſſante, & le crime odieux, par des tableaux touchans ou terribles. Comment ſe pouvoit-il que les mêmes ſpectateurs applaudiſſent à des mœurs ſi oppoſées? Les héros célébrés par Sophocle & par Euripide, étoient morts ; le ſage calomnié par Ariſtophane, étoit vivant : on loue les grands hommes d'avoir été ; on ne leur pardonne pas d'être.

Mais ce qui eſt inconcevable, c'eſt qu'un Comique groſſier, rampant, & obſcène, ſans goût, ſans mœurs, ſans vraiſemblance, ait prouvé des enthouſiaſtes dans le ſiècle de Moliere. Il ne faut que lire ce qui nous reſte d'Ariſtophane, pour juger comme Plutarque, » que c'eſt moins pour les honnêtes gens

» qu'il a écrit, que pour la vile popu-
» lace, pour des hommes perdus d'en-
» vie, de noirceur & de débauche. »
Qu'on lise après cela l'éloge qu'en fait Madame Dacier : " Jamais homme n'a
» eu plus de finesse, ni un tour plus in-
» génieux ; le style d'Aristophane est aussi
» agréable que son esprit ; si on n'a pas
» lû Aristophane, on ne connoît pas en-
» core tous les charmes & toutes les beau-
» tés du Grec, &c.

Les Magistrats s'apperçurent, mais trop tard, que dans la Comédie appellée moyenne, les Poétes n'avoient fait qu'éluder la loi qui défendoit de nommer : ils en porterent une seconde, qui bannissant du théâtre toute imitation personnelle, borna la Comédie à la peinture générale des mœurs.

C'est alors que la Comédie nouvelle cessa d'être une satyre, & prit la forme honnête & décente, qu'elle a conservée depuis. C'est dans ce genre que fleurit Ménandre, Poëte aussi pur, aussi élégant, aussi naturel, aussi simple qu'Aristophane l'étoit peu. On ne peut, sans regretter sensiblement les ouvrages de ce

Poéte, lire l'éloge qu'en a fait Plutarque, d'accord avec toute l'antiquité : „ C'est une prairie émaillée de fleurs, „ où l'on aime à respirer un air pur.... „ La muse d'Aristophane ressemble à une „ femme perdue ; celle de Ménandre à „ une honnête femme.

Mais comme il est plus aisé d'imiter le grossier & le bas, que le délicat & le noble, & les premiers Poëtes Latins, enhardis par la liberté & la jalousie républicaine, suivirènt les traces d'Aristophane. De ce nombre fut Plaute lui-même ; sa muse est, comme celle d'Aristophane, de l'aveu non-suspect de l'un de leurs Apologistes, „ une bacchante, pour ne rien dire de pis, „ dont la langue est détrempée de fiel „.

Térence qui suivit Plaute, comme Ménandre Aristophane, imita Ménandre sans l'égaler. César l'appelloit un *demi-Ménandre*, & lui reprochoit de n'avoir pas la *force comique* ; expression que les Commentateurs ont interprétée à leur façon, mais qui doit s'entendre de ces grands traits qui approfondissent les caractères, & qui vont chercher le vice jusques dans

les replis de l'ame, pour l'exposer en plein théâtre au mépris des spectateurs.

Plaute est plus vif plus gai, plus fort, plus varié; Térence, plus fin, plus vrai, plus pur, plus élégant: l'un a l'avantage que donne l'imagination qui n'est captivée ni par *les* règles de l'art, ni par celles des mœurs, sur le talent assujetti à toutes ces règles; l'autre a le mérite d'avoir concilié l'agrément & la décence, la politesse & la plaisanterie, l'exactitude & la facilité. Plaute toujours varié, n'a pas toujours l'art de plaire; Térence, trop semblable à lui-même, a le don de paroître toujours nouveau. On souhaiteroit à Plaute l'ame de Térence; à Térence l'esprit de Plaute.

Les révolutions que la Comédie a éprouvées dans ses premiers âges, & les différences qu'on y observe encore aujourd'hui, prennent leur source dans le génie des peuples, & dans la forme des gouvernemens. L'administration des affaires publiques, & par conséquent la conduite des chefs étant l'objet principal de l'envie & de la censure dans un état démocratique, le peuple d'Athènes, toujours inquiet & mécontent, devoit se plaire à

voir exposer sur la scène, non-seulement les vices des particuliers, mais l'intérieur du gouvernement, les prévarications des Magistrats, les fautes des Généraux, & sa propre facilité à se laisser corrompre ou séduire. C'est ainsi qu'il a couronné les Satyres politique d'Aristophane.

Cette licence devoit être reprimée à mesure que le gouvernement devenoit moins poulaire; & l'on s'apperçoit de cette modération dans les dernieres Comédies du même Auteur, mais plus encore dans l'idée qui nous reste de celles de Ménandre, où l'état fut toujours respecté, & où les intrigues privées prirent la place des affaires publiques.

Les Romains sous les Consuls, aussi jaloux de leur liberté que les Athéniens, mais plus jaloux de la dignité de leur gouvernement, n'auroient jamais permis que la République fut exposée aux traits insultans de leurs Poëtes. Ainsi les premiers Comiques Latins hasarderent la satyre personnelle, mais jamais la satyre politique.

Dès que l'abondance & le luxe eurent

adouci les mœurs de Rome, la Comédie elle-même changea son aprêté en douceur; & comme les vices des Grecs avoient passé chez les Romains, Térence pour les imiter, ne fit que copier Ménandre.

Le même rapport de convenance a déterminé le caractère de la Comédie sur tous les théatres de l'Europe, depuis la renaissance des Lettres.

Un peuple qui affectoit autrefois dans ses mœurs une gravité superbe, & dans ses sentimens une enflûre romanesque, a dû servir de modèle à des intrigues pleines d'incidens & de caractères hyperboliques. Tel est le théâtre Espagnol; c'est-là seulement que seroit vraisemblable le caractère de cet amant. (*Villa Mediana.*)

Qui brûla sa maison pour embrasser sa dame,
L'emporta à travers de la flamme.

Mais ni ces exagérations forcées, ni une licence d'imagination qui viole toutes les règles, ni un rafinement de plaisanterie souvent puérile, n'ont pu faire refuser à Lopès de Vega une des

premieres places parmi les Poëtes comiques modernes. Il joint en effet à la plus heureuse sagacité dans le choix des caractères, une force d'imagination que le grand Corneille admiroit lui même. C'est de Lopès de Vega qu'il a emprunté le caractère du *Menteur*, dont il disoit avec tant de modestie & si peu de raison, qu'il donneroit deux de ses meilleures piéces pour l'avoir imaginé.

Un peuple qui a mis long-tems son honneur dans la fidélité des femmes, & dans une vengeance cruelle de l'affront d'être trahi en amour, a dû fournir des intrigues périlleuses pour les amans, & capables d'exercer la fourberie des valets : ce peuple d'ailleurs pantomime, a donné lieu à ce jeu muet, qui quelquefois par une expression vive & plaisante, & souvent par des grimaces qui rapprochent l'homme du singe, soutient seul une intrigue dépourvûe d'art, de sens, d'esprit & de goût. Tel est le Comique Italien, aussi chargé d'incidens, mais moins bien intrigué que le Comique Espagnol.

Ce qui caractérise encore plus le Comique Italien, est ce mélange de mœurs nationales, que la communication & la jalousie mutuelle des petits Etats d'Italie a fait imaginer à leurs Poétes. On voit dans une même intrigue un Bolonois, un Vénitien, un Napolitain, & un Bergamasque, chacun avec le ridicule dominant de sa patrie. Ce mélange bisarre ne pouvoit manquer de réussir dans sa nouveauté. Les Italiens en firent une régle essentielle de leur théâtre, & la Comédie s'y vit par-là condamnée à la grossiére uniformité qu'elle avoit eue dans son origine. Aussi dans le recueil immense de leurs piéces anciennes, n'en trouve-t-on pas une seule dont un homme de goût soutienne la lecture. Les Italiens ont eux-mêmes reconnu la supériorité du Comique François. Goldoni l'a pris pour modéle; & s'il n'a pas toujours assez bien choisi la nature, au-moins l'a-t-il exprimée avec beaucoup de vérité. Florence a proscrit & chassé les Histrions; elle a substitué à leurs farces les meilleures Comédies de Moliére, traduites en Ita-

lien. A l'exemple de Florence, Rome & Naples admirent sur leur théâtre les chefs-d'œuvre du nôtre. Venise se défend encore de la révolution ; mais elle cédera bientôt au torrent de l'exemple & à l'attrait du plaisir. Paris seul ne verra-t-il plus jouer Moliére ?

Un Etat où chaque Citoyen *se fait* gloire de penser avec indépendance, a dû fournir un grand nombre d'originaux à peindre. L'affectation de ne ressembler à personne, fait souvent qu'on ne ressemble pas à soi-même, & qu'on outre son propre caractère, de peur de se plier au caractère dautrui. Là ce ne sont point des ridicules courans ; ce sont des singularités personnelles qui donnent prise à la plaisanterie, & le vice dominant de la société est de n'être pas sociable. Telle est la source du Comique Anglois, d'ailleurs plus simple, plus naturel, plus philosophique que les deux autres, & dans lequel la vraisemblance est rigoureusement observée aux dépens même de la pudeur.

Mais une Nation douce & *polie*, où chacun se fait un devoir de conformer

ses sentimens & ses idées aux mœurs de la société, où les préjugés sont des principes, où les usages sont des loix, où l'on est condamné à vivre seul dès qu'on veut vivre pour soi-même; cette Nation ne doit présenter que des caractères adoucis par les égards, & que des vices palliés par les bienséances. Tel est le Comique François, dont le théâtre Anglois s'est enrichi autant que l'opposition des mœurs a pu le permettre.

Le Comique François se divise, suivant les mœurs qu'il peint, en haut Comique, ou comique noble, en Comique bourgeois, & en Comique bas.

Le Comique noble, ou le haut Comique, peint les mœurs des grands; & celles-ci différent des mœurs du peuple & de la bourgeoisie, moins par le fond que par la forme. Les vices des grands sont moins grossiers; leurs ridicules moins choquans: ils sont même pour la plûpart si bien colorés par la politesse, qu'ils entrent dans le caractère de l'homme aimable. Ce sont des poisons assaisonnés que les Spéculateur décompose; mais peu de personnes sont

à portée de les étudier, moins encore en état de les ſaiſir. On s'amuſe à recopier le Petit-Maître, ſur lequel tous les traits du ridicule ſont épuiſés, & dont la peinture n'eſt plus qu'une école pour les jeunes gens qui ont quelque diſpoſition à le devenir. Cependant on laiſſe en paix l'intrigant, le bas orgueilleux, le prôneur de lui-même, & une infinité d'autres dont le monde eſt rempli. Il eſt vrai qu'il ne faut pas moins de courage que de talent pour toucher à ces caractères; & les Auteurs du Faux-ſincere & du Glorieux ont eu beſoin de l'un & de l'autre: mais auſſi ce n'eſt pas ſans effort qu'on peut marcher ſur les pas de l'intrépide Auteur du Tartufe.

Boileau racontoit que Moliére, après lui avoir lû le *Miſantrope*, lui avoit dit: *Vous verrez bien autre choſe.* Qu'auroit-il donc fait ſi la mort ne l'avoit ſurpris, cet homme qui voyoit quelque choſe au-delà du Miſantrope? Ce problême qui confondoit Boileau, devroit être pour les Auteurs Comiques un objet continuel d'émulation & de recherches; & ne fût-ce pour eux que la

pierre philosophale, ils feroient du-moins en la cherchant inutilement, *mille* autres découvertes utiles.

Indépendamment de l'étude réfléchie des mœurs du grand monde, sans laquelle on ne sauroit faire un pas dans la carrierre du haut Comique, ce genre présente un obstacle qui lui est propre, & dont un Auteur est d'abord effrayé. La plûpart des ridicules des grands sont si bien composés, qu'ils sont à peine visibles. Leurs vices sur-tout ont je ne sai quoi d'imposant qui se refuse à la plaisanterie; mais les situations les mettent en jeu. Quoi de plus sérieux en soi que le Misantrope; Molière le rend amoureux d'une coquette; il est comique. Le Tartufe est un chef-d'œuvre plus surprenant encore dans l'art des contrastes : dans cette intrigue si comique, aucun des principaux personnages ne le seroit, pris séparément : ils le deviennent tous par leur opposition. En général, les caractères ne se développent que par leur mélange.

Les prétentions déplacées & les faux airs *font l'objet* principal du Comique

bourgeois. Les progrès de la politesse & du luxe l'ont rapproché du Comique noble, mais ne les ont point confondus. La vanité qui a pris dans la bourgeoisie un ton plus haut qu'autrefois, traite de grossier tout ce qui n'a pas l'air du beau monde. C'est un ridicule de plus, qui ne doit pas empêcher un Auteur de peindre les Bourgeois avec les mœurs bourgeoises. Qu'il laisse mettre au rang des farces *George Dandin*, le *Malade Imaginaire*, les *Fourberies de Scapin*, le *Bourgeois Gentil-homme*, & qu'il tâche de les imiter. La farce est l'insipide exagération, ou l'imitation grossiére d'une nature indigne d'être présentée aux yeux des honnêtes gens. Le choix des objets & la vérité de la peinture, caractérisent la bonne Comédie. Le *Malade Imaginaire*, auquel les Medecins doivent plus qu'ils ne pensent, est un tableau aussi frappant & aussi moral qu'il y en ait au théâtre. *Georges Dandin*, où sont peintes avec tant de sagesse les mœurs les plus licentieuses, est un chef-d'œuvre de naturel & d'intrigue; & ce n'est pas la faute de Molière

fère si le sot orgueil plus fort que ses leçons, perpétue encore l'alliance des Dandins avec les Sotenvilles. Si dans ces modèles on trouve quelques traits qui ne peuvent amuser que le peuple; en revanche, combien de scènes dignes des connoisseurs les plus délicats?

Boileau a eu tort, s'il n'a pas reconnu l'Auteur du Misantrope dans l'éloquence de Scapin avec le pere de son maître; dans l'avarice de ce vieillard; dans la scène des deux peres; dans l'amour des deux fils, tableaux dignes de Térence; dans la confession de Scapin, qui se croit convaincu; dans son insolence dès qu'il sent que son maître a besoin de lui. Boileau a eu raison s'il n'a regardé comme indigne de Moliére que le sac où le vieillard est enveloppé; encore eût-il mieux fait d'en faire la critique à son ami vivant, que d'attendre qu'il fût mort pour lui en faire le reproche.

Pourceaugnac est la seule piéce de Moliére qu'on puisse mettre au rang des farces; & dans cette farce même on trouve des caractères tels que celui de

Sbrigani, & des ſituations comme celle de Pourceaugnac entre les deux Medecins, qui décelent le grand-maître.

Le Comique bas, ainſi nommé parce qu'il imite les mœurs du bas peuple, peut avoir, comme les tableaux flamands, le mérite du coloris, de la vérité & de la gayeté. Il a auſſi ſa fineſſe & ſes graces, & il ne faut pas le confondre avec le Comique groſſier: celui-ci conſiſte dans la maniere; ce n'eſt point un genre à part, c'eſt un défaut de tous les genres. Les amours d'une Bourgeoiſe & l'ivreſſe d'un Marquis, peuvent être du Comique groſſier, comme tout ce qui bleſſe le goût & les mœurs. Le Comique bas au contraire eſt ſuſceptible de délicateſſe & d'honnêteté; il donne même une nouvelle force au Comique bourgeois & au Comique noble, lorſqu'il contraſte avec eux. Moliére en fournit mille exemples. Voyez dans le Dépit amoureux la brouillerie & la reconnoiſſance entre Mathurine & Gros-René, où ſont peint dans la ſimplicité villageoiſe les mêmes mouvemens de dépit, & les mêmes retours

de tendresse qui viennent de se passer dans la scène des deux amans. Molière, à la vérité, mêle quelquefois le comique grossier avec le bas comique. Dans la scène que je viens de citer, *Voilà ton demi-cent d'épingles de Paris*, est du Comique bas. *Je voudrois bien aussi te rendre ton potage*, est du Comique grossier. La paille rompue est un trait de génie.

Ces sortes de scènes sont comme des miroirs où la Nature, ailleurs peinte avec le coloris de l'Art, se répète dans toute sa simplicité. Le secret de ces miroirs seroit-il perdu depuis Molière? Il a tiré des contrastes encore plus forts du mélange des comiques. C'est ainsi que dans le *Festin de Pierre* il nous peint la crédulité de deux petites Villageoises, & leur facilité à se laisser séduire par un scélérat dont la magnificence les éblouit. C'est ainsi que dans le *Bourgeois-Gentilhomme* la grossiéreté de Nicole jette un nouveau ridicule sur les prétentions impertinentes & l'éducation forcée de M. Jourdain. C'est ainsi que dans l'*Ecole des Femmes* l'imbécillité d'Alain & de Georgette si bien

nuancée avec l'ingénuité d'Agnès, concourt à faire réussir les entreprises de l'amant, & à faire échouer les précautions du jaloux.

Mais une division plus essentielle se tire de la différence des objets que la Comédie se propose. Ou elle peint le vice qu'elle rend méprisable, comme la Tragédie rend le crime odieux, de-là le comique de caractère : ou elle fait des hommes le jouet des événemens, de-là le comique de situation : ou elle présente les vertus communes avec des traits qui les font aimer, & dans des périls ou des malheurs qui les rendent intéressans, de-là le comique attendrissant.

De ces trois genres, le premier *est le* plus utile aux mœurs, le plus fort, le plus difficile, & par conséquent le plus rare : le plus utile aux mœurs, en ce qu'il remonte à la source des vices, & les attaque dans leur principe ; le plus fort, en ce qu'il présente le miroir aux hommes, & les fait rougir de leur propre image ; le plus difficile & le plus rare, en ce qu'il suppose dans *son Au-*

teur une étude consommée des mœurs de son siécle, un discernement juste & prompt, & une force d'imagination qui réunisse sous un seul point de vûe les traits que sa pénétration n'a pû saisir qu'en détail. Ce qui manque à la plûpart des peintres de caractère, & ce que Moliére, ce grand modéle en tout genre, possédoit éminemment, c'est ce coup d'œil philosophique, qui saisit non-seulement les extrêmes, mais le milieu des choses : entre l'hypocrite scélérat, & le dévot crédule, on voit l'homme de bien qui démasque la scélératesse de l'un, & qui plaint la crédulité de l'autre. Moliére met en opposition les mœurs corrompues de la société, & la probité farouche du Misantrope; entre ces deux excès paroît la modération d'un honnête homme. Quel fonds de philosophie ne faut-il point pour saisir ainsi le point fixe de la vérité! C'est à cette précision qu'on reconnoit Moliére, bien mieux qu'un peintre de l'antiquité ne reconnut son rival au trait de pinceau qu'il avoit tracé sur la toile.

Si l'on me demande pourquoi le comique de situation nous excite à rire, même sans le concours du comique de caractère, je demanderai à mon tour d'où vient qu'on rit de la chûte imprévûe d'un passant ? C'est de ce genre de plaisanterie que Hensius a eû raison de dire : *plebis aucupium est & abusus.*

Il n'en est pas ainsi du comique attendrissant ; peut-être même est-il plus utile aux mœurs que la Tragédie, vû qu'il nous intéresse de plus près, & qu'ainsi les exemples qu'il nous propose nous touchent plus sensiblement : c'est du moins l'opinion de Corneille. Mais comme ce genre ne peut être soutenu par la grandeur des objets, ni animé par la force des situations, & qu'il doit être à la fois familier & intéressant, il est difficile d'y éviter le double écueil d'être froid ou romanesque : c'est la simple nature qu'il faut saisir, & c'est le dernier effort de l'art d'imiter la simple nature. Quant à l'origine du comique attendrissant, il faut n'avoir jamais lû les Anciens pour en attribuer l'invention à notre siécle ; on ne conçoit même pas que

cette erreur ait pû subsister un instant chez une nation accoûtumée à voir jouer l'Andrienne de Térence, ou l'on pleure dès le premier acte.

Tels sont les trois genres de comique, parmi lesquels je n'ai compté ni le comique de mots si fort en usage dans la société, foible ressource des esprits sans talens, sans étude & sans goût : ni ce comique obscène, qui n'est plus souffert sur notre théâtre que par une sorte de prescription, & auquel les honnêtes-gens ne peuvent rire sans rougir ; ni cette espèce de travestissement, où le parodiste se traîne après l'original pour avilir par une imitation burlesque, l'action la plus noble & la plus touchante : genre méprisable, dont Aristophane est l'auteur.

Mais un genre supérieur à tous les autres est celui qui réunit le comique de situation & le comique de caractère, c'est-à-dire, dans lequel les personnages sont engagés par les vices du cœur, ou par les travers de l'esprit, dans des circonstances humiliantes qui les exposent à la risée & au mépris des spectateurs. Telle est, dans l'Avare de Mo-

liére, la rencontre d'Arpagon avec son fils, lorsque sans se connoître ils viennent traiter ensemble, l'un comme usurier, l'autre comme dissipateur.

Il est des caractères trop peu marqués pour fournir une action soutenue : les habiles peintres les ont groupés avec des caractères dominans : c'est l'art de Moliére ; où ils ont fait contracter plusieurs de ces petits caractères entre eux ; c'est la manière de Dufreny, qui quoique moins heureux dans l'œconomie de l'intrigue est celui de nos Auteurs comiques, après Moliére, qui a le mieux saisi la nature ; avec cette différence que nous croyons tout avoir apperçu les traits que nous peint Moliere, & que nous nous étonnons de n'avoir pas remarqué ceux que Dufreny nous fait appercevoir.

Mais combien Moliére n'est-il pas au-dessus de tous ceux qui l'ont précédé, ou qui l'ont suivi ? qu'on lise le parallele qu'en a fait avec Térence l'Auteur du siècle de Louis XIV. le plus digne de les juger, Labruyere. « Il n'a, dit-» il, manqué à Térence que d'être moins » froid : quelle pureté ! quelle exactitu-

» de ! quelle politesse ! quelle élégance ! » quels caractères ! il n'a manqué à Moliere que d'éviter le jargon, & d'écrire purement : quel feu ! quelle naïveté ! quelle source de la bonne plaisanterie ! quelle imitation des mœurs ! » & quel fleau de ridicule ! mais quel » homme on auroit pû faire de ces deux » comiques ! ».

La difficulté de saisir comme eux les ridicules & les vices, a fait dire qu'il n'étoit plus possible de faire de Comédies de caractéres. On prétend que les grands traits ont été rendus, & qu'il ne reste plus que des nuances imperceptibles ; c'est avoir bien peu étudié les mœurs du siécle, que de n'y voir aucun nouveau caractère à peindre.

L'hypocrisie de la vertu est-elle moins facile à démasquer que l'hypocrisie de la dévotion ? Le Misantrope par air est-il moins ridicule que le Misantrope par principes ? Le fat modeste, le petit Seigneur, le faux magnifique, le défiant, l'ami de cour, & tant d'autres, viennent s'offrir en foule à qui aura le talent & le courage de les traiter. La politesse

gaſe les vices ; mais c'eſt une eſpéce de draperie légère, à travers laquelle les grands maîtres ſavent bien déſigner le nud.

Quand à l'utilité de la Comédie morale & décente, comme elle l'eſt aujourd'hui ſur notre théâtre, la revoquer en doute, c'eſt prétendre que les hommes ſoient inſenſibles au mépris & à la honte ; c'eſt ſuppoſer ou qu'ils ne peuvent rougir, ou qu'ils ne peuvent ſe corriger des défauts dont ils rougiſſent ; c'eſt rendre les caractères indépendans de l'amour-propre qui en eſt l'ame, & nous mettre au-deſſus de l'opinion publique, dont la foibleſſe & l'orgueil ſont les eſclaves, & dont la vertu même a tant de peine à s'affranchir.

Les hommes, dit-on, ne ſe reconnoiſſent pas à leur image : c'eſt ce qu'on peut nier hardiment. On croit tromper les autres, mais on ne ſe trompe jamais ; & tel prétend à l'eſtime publique, qui n'oſeroit ſe montrer, s'il croyoit être connu comme il ſe connoît lui-même.

Perſonne ne ſe corrige, dit-on enco-

re : malheur à ceux pour qui ce principe eſt une vérité de ſentiment ; mais ſi en effet le fond du naturel eſt incorrigible, du moins le dehors ne l'eſt pas. Les hommes ne ſe touchent que par la ſurface, & tout ſeroit dans l'ordre, ſi on pouvoit réduire ceux qui ſont nés vicieux, ridicule, ou méchans, à ne l'être qu'au dedans d'eux-mêmes. C'eſt le but que ſe propoſe la Comédie ; & le théâtre eſt pour le vice & le ridicule, ce que ſont pour le crime les tribunaux où il eſt jugé, & les échafauts où il eſt puni.

CHAPITRE XVI.

De l'Ode.

L'ODE étoit l'hymne, le cantique, & la chanſon des Anciens. Elle embraſſe tous les genres depuis le ſublime juſqu'au familier noble : c'eſt le ſujet qui lui donne le ton ; & ſon caractére eſt pris dans la nature.

Il eſt naturel à l'homme de chanter :

voilà le genre de l'Ode établi. Quand, comment, & d'où lui vient cette envie de chanter? Voilà ce qui caractérise l'Ode.

Le chant nous est inspiré per la nature, ou dans l'enthousiasme de l'admiration, ou dans le délire de la joie, ou dans l'ivresse de l'amour, ou dans la douce rêverie d'une ame qui s'abandonne aux sentimens qu'excite en elle l'émotion légére des sens.

Ainsi quels que soient le sujet & le ton de ce Poëme, le principe en est invariable. Toutes les régles en sont prises dans la situation de celui qui chante, & dans les régles mêmes du chant. Il est donc bien aisé de distinguer quels sont les sujets qui conviennent essentiellement à l'Ode. Tout ce qui agite l'ame & l'éléve au-dessus d'elle-même, tout ce qui l'émeut voluptueusement, tout ce qui la plonge dans une douce langueur, dans une tendre mélancolie; les songes intéressans dont l'imagination l'occupe, les tableaux variés qu'elle lui retrace, en un mot tous les sentimens qu'elle aime à recevoir, & qu'elle se plaît à répandre, sont favorables à ce Poëme.

On chante pour charmer ses ennuis,

comme pour exhaler ſa joie ; & quoique dans une douleur profonde il ſemble qu'on ait plus de répugnance que d'inclination pour le chant, c'eſt quelquefois un ſoulagement que ſe donne la nature. Orphée ſe conſoloit, dit-on, en exprimant ſes regrets ſur ſa lyre :

Te dulcis conjux, te ſolo in littore ſecum,
Te veniente die, te deſcendente canebat.
Géorg. IV.

La même opinion a donné une vraiſemblance poétique à l'Ode, dans les ſujets les plus graves. On croit que la lyre de Tirthée apprivoiſoit les peuples féroces, & rendoit le courage aux peuples abattus. La ſageſſe, la vertu même n'a donc pas dédaigné le ſecours de la lyre : elle a plié ſes leçons aux règles du nombre & de la cadence ; elle a même permis à la voix d'y mêler l'artifice du chant, ſoit pour les graver plus avant dans nos ames, ſoit pour en tempérer la rigueur par le charme des accords, ſoit pour exercer ſur les hommes le double empire de l'éloquence & de l'harmonie, de la raiſon & du ſentiment. Ainſi

le genre de l'Ode s'eſt étendu, élevé, ennobli; mais on voit que le principe en eſt toujours & par-tout le même. Pour chanter, il faut être ému. Il s'enſuit que l'Ode eſt dramatique, c'eſt-à-dire que ſes perſonnages ſont en action. Le Poéte même eſt Acteur dans l'Ode; & s'il n'eſt pas affecté des ſentimens qu'il exprime, l'Ode ſera froide & ſans ame. Elle n'eſt pas toujours également paſſionnée, mais elle n'eſt jamais, comme l'Epopée, le récit d'un ſimple témoin. Dans Anacréon j'oublie le Poéte; je ne vois que l'homme voluptueux. De même, ſi l'Ode s'éléve au ton ſublime de l'inſpiration, je veux croire entendre un homme inſpiré; ſi elle fait l'éloge de la vertu, ou ſi elle en défend la cauſe, ce doit être avec l'éloquence d'un zèle ardent & généreux. Il en eſt des tableaux que l'Ode peint, comme des ſentimens qu'elle exprime: le Poéte en doit être affectée, comme il veut m'en affecter moi-même. La Mothe a connu toutes les règles de l'Ode, excepté celle-ci: de-là vient qu'il a mis dans les ſiennes tant d'eſprit, & ſi peu de chaleur. C'eſt de tous les Poétes lyriques, *celui*

qui annonce le plus d'enthousiasme, & qui en a le moins. Le sentiment & le génie ont des mouvemens qui ne s'imitent pas.

Boileau a dit, en parlant de l'Ode :

Son style impétueux souvent marche au hasard :
Chez elle un beau désordre est un effet de l'art.

On ne sauroit croire combien ces deux vers mal-entendus, ont fait faire d'extravagances. On s'est persuadé que l'Ode appellée *Pindarique*, ne devoit aller qu'en bondissant : de-là tous ces mouvemens qui ne sont qu'au bout de la plume, & ces formules de transports, *Qu'entends-je ? Que vois-je ? Où suis-je ?* qui ne se terminent à rien.

Qu'Horace, dans une chanson à boire, se dise inspiré par le dieu du vin & de la vérité pour chanter les louanges d'Auguste, c'est une flatterie ingénieuse déguisée sous l'air de l'ivresse : le période est court, le mouvement rapide, le feu soutenu, & l'illusion complette. Mais à ce début,

Quo me, Bacche, rapis, tui
Plenum?

Comparez celui de l'Ode sûr la prise de Namur :

Quelle docte & sainte yvresse
Aujourd'hui me fait la loi?

Cette *docte & sainte ivresse* n'est point le langage d'un homme enivré. Supposez même que le style en fût aussi véhément, aussi naturel que dans la version latine;

Quis me furor ebrium rapit
Impotens?

Ce début seroit déplacé. Ce n'est point là le premier mouvement d'un Poëte qui a devant les yeux l'image sanglante d'un siége.

Celui des modernes qui a le mieux pris le ton de l'Ode, sur-tout lorsque *David* le lui a donné, Rousseau, dans l'Ode à M. du Luc, commence par se comparer au Ministre d'Apollon, possédé du dieu qui l'inspire.

Ce n'est plus un mortel, c'est Apollon lui-même
Qui parle par ma voix.

Ce début me semble bien haut, pour un Poëme dont le style finit par être l'expression douce & touchante du sentiment le plus tempéré.

Pindare, en un sujet pareil, a pris un ton beaucoup plus humble. » Je voudrois » voir revivre Chiron, ce Centaure ami » des hommes, qui nourrit Esculape, & » qui l'instruisit dans l'art divin de guérir » nos maux...... Ah! s'il habitoit encore » sa caverne, & si mes chants pouvoient » l'attendrir, j'irois moi-même l'engager » à prendre soin des jours des héros, & » j'apporterois à celui qui tient sous ses » loix les campagnes de l'Ætna & les » bords de l'Aréthuse, deux présens qui » lui seroient chers, la santé, plus pré» cieuse que l'or, & un hymne sur son » triomphe ».

Rien de plus imposant, de plus majestueux que ce début prophétique du Poéte François que je viens de citer.

Qu'aux accens de ma voix la terre se réveille.
Rois, soyez attentifs, peuples, prêtez l'oreille.
Que l'Univers se taise & m'écoute parler.
Mes chants vont seconder les accords de ma
lyre.

L'esprit saint me pénètre, il m'échauffe & m'inspire
Les grandes vérités que je vais révéler.

Mais quelles sont ces vérités inouïes ? „ Que vainement l'homme se fonde sur „ ses grandeurs & sur ses richesses ; que „ nous sommes tous mortels, & que Dieu „ nous jugera tous „. Voilà le précis de cette Ode.

Horace débute comme Rousseau, dans les leçons qu'il donne à la jeunesse Romaine, sur l'inégalité apparente, & sur l'égalité réelle entre les hommes.

Carmina non prius
Audita, Musarum Sacerdos,
Virginibus puerisque canto.

Mais voyez comme il se soutient. C'est peu de cette vérité que Rousseau a développée.

Æquâ lege necessitas
Sortitur insignes & imos.

Horace oppose les terreurs de la tyrannie, les inquiétudes de l'avarice, les dégoûts, les sombres ennuis de la fastueuse opulence, au repos, au doux sommeil de

l'humble médriocrité. C'est de-là qu'est prise cette grande maxime, qui passe encore de bouche en bouche :

Regnum timendorum in proprios greges,
Reges in ipsos imperium est Jovis,
Clari giganteo triumpho,
Cuncta supercilio moventis.

Et ce tableau si vrai, si terrible de la condition des tyrans :

Districtus ensis cui super impiâ
Cervice pendet, non Siculæ dapes
Dulcen elaborabunt saporem ;
Non avium citharæque cantus
Sonnunt reducent.

Et celui que Boileau a si heureusement tendu, quoique dans un genre moins noble :

Sed timor & minæ
Scandunt eodem quo Dominus, neque
Decedit æratâ triremi, &
Post equitem sedet atra cura

Si ces vérités ne sont pas nouvelles, aumoins sont elles présentées avec une force inouie ; & cependant l'on reproche au Poéte le ton imposant qu'il a pris : tant il

eſt vrai qu'il faut avoir de grandes leçons à donner au monde, peut être en droit de demander ſilence. *Favete linguis.*

Lamotte prétend que ce début, condamné dans un Poëme épique,

> Je chante le vainqueur des vainqueurs de
> la terre.

ſeroit placé dans une Ode. Oui s'il étoit ſoutenu ; » Cependant (dit-il) dans l'E- » popée comme dans l'Ode, le Poéte ſe » donne pour inſpiré » ; & de-là il conclut que le ſtyle de l'Ode eſt le même que celui de l'Epopée. Cette équivoque eſt de conſéquence, mais il eſt facile de la lever. Dans l'Epopée on ſuppoſe le Poéte inſpiré, au-lieu qu'on le croit poſſédé dans l'Ode.

> Muſe, dis-moi la colère d'Achille.

La Muſe raconte & le Poéte écrit : voilà l'inſpiration tranquille.

> Eſt-ce l'eſprit divin qui s'empare de moi?
> C'eſt lui-même.

Voilà l'inſpiration prophétique. *Mais il* faut bien ſe conſulter avant que de pren-

dre un si rapide essor : par exemple, il ne convient pas à celui qui va décrire un cabinet de medailles ; & après avoir dit comme Lamotte,

Docte fureur, divine ivresse,
En quels lieux m'as tu transporté !

l'on ne doit pas tomber dans de froides réflexions sur l'incertitude & l'obscurité des inscriptions & des emblêmes.

Le haut ton séduit les jeunes gens, parce qu'il marque l'enthousiasme ; mais le difficile est de le soutenir ; & plus l'essor est présomptueux, plus la chûte sera risible.

L'air du délire est encore un ridicule que les Poétes se donnent, faute d'avoir réfléchi sur la nature de l'Ode. Il est vrai qu'elle a le choix entre toutes les progressions naturelles des sentimens & des idées, avec la liberté de franchir les intervalles que la réflexion peut remplir ; mais cette liberté a des bornes, & celui qui prend un délire insensé pour l'enthousiasme, ne le connoît pas.

L'enthousiasme est, comme je l'ai dit, la pleine illusion où se plonge l'ame du

Poëte. Si la ſituation eſt violente l'enthouſiaſme eſt paſſionné : ſi la ſituation eſt voluptueuſe, c'eſt un ſentiment doux & calme.

Ainſi, dans l'Ode l'ame s'abandonne ou à l'imagination ou au ſentiment. Mais la marche du ſentiment eſt donnée par la Nature ; & ſi l'imagination eſt plus libre, c'eſt un nouveau motif pour lui laiſſer un guide qui l'éclaire dans ſes écarts.

On ne doit jamais écrire ſans deſſein, & ce deſſein doit être bien conçu avant que l'on prenne la plume, afin que la réflexion ne vienne pas ralentir la chaleur du génie. Entendez un Muſicien habile préluder ſur des touches harmonieuſes : il ſemble voltiger en liberté d'un mode à l'autre ; mais il ne ſort point du cercle qui lui eſt preſcrit par la nature. L'art ſe cache, mais il le conduit ; & dans ce deſordre tout eſt régulier. Rien ne reſſemble mieux à la marche de l'Ode.

Gravina en donne une idée encore plus grande, en parlant de Pindare, dont il ſemble avoir pris le ſtyle pour

le louer plus magnifique. « Pindare (dit-» il) pousse son vaisseau sur le sein de » la mer : il déploie toutes les voiles, » il affronte la tempête & les écueils : » les flots se soulévent & sont prêts à » l'engloûtir ; déjà il a disparu à la vûe » du *spectateur*, lorsque tout-à-coup il » s'élance du milieu des eaux, & ar-» rive heureusement au rivage ».

Cette allégorie, en déguisant le défaut essentiel de Pindare, ne laisse pas de caractériser l'Ode, dont l'artifice consiste à cacher une marche réguliere sous l'air de l'égarement, comme l'artifice de l'apologue consiste à cacher un dessein rempli de sagesse sous l'air de la naïveté. Mais ces idées vagues dans les préceptes, sont plus sensibles dans les exemples. Etudions l'art du Poëte dans ces belles Odes d'Horace : *Justum & tenacem*, &c. *Descende cælo*, &c. *Cælo tonantem*, &c.

Dans l'une, Horace vouloit combattre le dessein proposé de relever les murs de Troie, & d'y transférer le siége de l'Empire. Voyez le détour qu'il a pris. Il commence par louer la constance dans

le bien. C'est par-là, dit-il, que Pollux, Hercule, Romulus lui-même s'est élevé au rang des Dieux. Mais quand il fallut y admettre le Fondateur de Rome, Junon parla dans le conseil des immortels & dit, qu'elle vouloit bien oublier que Romulus fût le sang de Troyens, & consentir à voir dans leurs neveux les vainqueurs & les maîtres du monde; pourvu que Troïe ne sortît jamais de ses ruines, & que Rome en fût séparée par l'immensité des mers. Cette Ode est pour la sagesse du dessein un modéle peut-être unique; mais ce qu'elle a de prodigieux, c'est qu'à mesure que le Poëte approche de son but, il semble qu'il s'en écarte & qu'il a rempli son objet lorsqu'on le croit tout-à-fait égaré.

Dans l'autre, il veut faire sentir à Auguste l'obligation qu'il a aux *Muses*, non-seulement d'avoir embelli son repos, mais de lui avoir appris à bien user de sa fortune & de sa puissance. Rien n'étoit plus délicat, plus difficile à manier. Que fait le Poëte? D'abord il s'annonce comme le protégé des Muses. Elles ont pris soin de sa vie dès le berceau; *elles* l'ont

l'ont sauvé de tous les périls ; il est sous la garde de ces divinités tutélaires ; & en action de grace il chante leurs louanges. Dès-lors il lui est permis de leur attribuer tout le bien qu'il imagine, & en particulier la gloire de présider aux conseils d'Auguste, de lui inspirer la douceur, la générosité, la clemence :

Vos lene concilium & datis, & dato
Gaudetis almæ.

Mais de peur que la vanité de son héros n'en soit blessée, il ajoute qu'elles n'ont pas été moins utiles à Jupiter lui-même dans la guerre contre les Titans ; & sous le nom de Jupiter & des divinités célestes qui président aux Arts & aux Lettres, il représente Auguste environné d'hommes sages, humains pacifiques, qui modèrent dans ses mains l'usage de la force, de la force, dit le Poéte, l'instigatrice de tous les forfaits :

Vires omne nefas animo moventes.

Dans la troisiéme, veut-il louer les triomphes d'Auguste & l'influence de son génie sur la discipline des armées Ro-

maines ; il faut voir le soldat fidéle, vaillant, invincible sous ses drapeaux, il le fait voir sous Crassus, lâche déserteur de sa patrie & de ses dieux, s'alliant avec les Parthes, & servant sous leurs étendards. Il va plus loin, il remonte aux beaux jours de la République ; & dans un discours plein d'héroïsme qu'il met dans la bouche de Régulus, il représente les anciens Romains posant les armes & recevant des chaînes de la main des Cartaginois, en opposition avec les Romains du tems d'Auguste vainqueurs des Parthes, & qui vont, dit-il, subjuguer les Bretons.

Cet art de flatter est comme imperceptible : le Poëte n'a pas même l'air de s'appercevoir du paralléle qu'il présente. On le prendroit pour un homme qui s'abandonne à son imagination, & qui oublie les triomphes présens pour s'occuper des malheurs passés. Tel est le prestige de l'Ode.

C'est là qu'un beau desordre est un effet de
l'art.

En réfléchissant sur ces exemples, on

voit que l'imagination, qui semble égarer le Poëte, pouvoit prendre mille autres routes ; au lieu que dans l'Ode où le sentiment domine, la liberté du génie est réglée par les loix que la nature a prescrites aux mouvemens du cœur humain.

Ce n'est pas qu'un sentiment n'ait qu'une branche ; mais il en est de sa génération comme de la génération harmonique : les passages doivent être dans l'ordre de la nature, & quels que soient les intervalles, les rapports doivent être sentis. L'ame a son tact comme l'oreille, elle a sa méthode comme la raison : or chaque son a un générateur, chaque conséquence un principe ; de même chaque mouvement de l'ame a une force qui le produit, une impression qui le détermine. Le désordre de l'Ode pathétique ne consiste donc pas dans le renversement de cette succession, ni dans l'interruption totale de la chaîne ; mais dans le choix de celle des progressions naturelles qui est la moins familiére, la plus inattendue, & s'il se peut en même tems, la plus favorable à la Poësie. J'en vais don-

ner un exemple pris du même Poëte Latin.

Virgile s'embarque pour Athènes. Horace fait des veux pour son ami, & recommande à tous les dieux favorables aux matelots, ce navire où il a déposé la plus chére moitié de lui même. Mais tout-à-coup le voyant en mer, il se peint les dangers qu'il court, & sa frayeur les exagère. Il ne peut concevoir l'audace de celui qui le premier osa s'abandonner sur un fragile bois, à cet élément orageux & perfide. Les dieux avoient séparé les divers climats de la terre par le profond abîme des mers; l'impiété des hommes a franchi cet obstacle : & voilà comme leur audace ose enfreindre toutes les loix. Que peut-il y avoir de sacré pour eux ? Ils ont dérobé le feu du ciel ; & de-là ce déluge de maux qui ont inondé la terre, & précipité les pas de la mort. N'a-t-on pas vû Dédale traverser les airs ? Hercule forcer les demeures sombres ? Il n'est rien de trop pénible, de trop périlleux pour les hommes. Dans notre folie nous attaquons le ciel ; & nos crimes ne donnent pas le tems à Jupiter de poser la foudre.

Quelle eſt la cauſe de cette indignation? Le danger qui menace les jours de Virgile : cette frayeur, ce tendre intérêt qui occupe l'ame du Poéte, eſt comme le ton fondamental de toutes les modulations de cette Ode, à mon gré le chef-d'œuvre d'Horace dans le genre paſſionné, qui eſt le premier de tous les genres.

J'ai dit que la ſituation du Poëte & la nature de ſon ſujet déterminent le ton de l'Ode. Or, ſa ſituation peut être ou celle d'un homme inſpiré, qui ſe livre à l'impulſion d'une cauſe ſurnaturelle, *velox mente novâ*; ou celle d'un homme que l'imagination ou le ſentiment domine, & qui ſe livre à leurs mouvemens. Dans le premier cas, il doit ſoutenir le merveilleux de l'inſpiration par la hardieſſe des images & la ſublimité des penſées : *nil mortale loquar*. On en voit des modèles divins dans les Prophêtes : tel eſt le Cantique de Moïſe, que le ſage Rolin a cité : tels ſont quelques-uns des Pſeaumes de David, que Rouſſeau a paraphraſés avec beaucoup d'harmonie & de pompe : telle eſt la

Prophétie de Joad dans l'Athalie de l'illustre Racine, le plus beau morceau de Poësie lyrique qui soit sorti de la main des hommes, & auquel il ne manque, pour être une Ode parfaite, que la rondeur des périodes dans la contexture des vers.

Mais d'où vient que mon cœur frémit d'un
saint effroi?
Est-ce l'Esprit divin qui s'empare de moi?
C'est lui-même: il m'échauffe, il parle,
mes yeux s'ouvrent,
Et les siècles obscurs devant moi se découvrent.
Lévites, de vos sons prêtez-moi les accords,
Et de ses mouvemens secondez les transports.

Cieux, écoutez ma voix; terre, prête l'oreille
Ne dis plus, ô Jacob, que ton Seigneur sommeille.
Pécheurs, disparoissez, le Seigneur se *reveille*.
Comment en un plomb vil l'or pur (*a*) s'est-il
changé?
Quel est dans le lieu saint ce Pontife égorgé? (*b*)
Pleure, Jérusalem, pleure, cité perfide,
Des Prophêtes divins malheureuse homicide.

(*a*) Joas. (*b*) Zacarie.

De son amour pour toi ton Dieu s'est dépouillé :
Ton encens à ses yeux est un encens souillé.

Où menez-vous ces enfans & ces femmes? (*a*)
Le Seigneur a détruit la reine des cités :
Ses Prêtres sont captifs, ses Rois sont rejettés.
Dieu ne veut plus qu'on vienne à ses solemnités.
Temple, renverse-toi; cèdres, jettez des flammes.
Jérusalem, objet de ma douleur,
Quelle main en ce jour t'a ravi tous tes charmes?
Qui changera mes yeux en deux sources de larmes,
Pour pleurer ton malheur?

Quelle Jerusalem nouvelle,
Sort du fond du désert, brillante de clarté,
Et porte sur le front une marque immortelle?
Peuples de la terre, chantez :
Jérusalem renaît plus charmante & plus belle.
D'où lui viennent de tous côtés
Ces enfans qu'en son sein elle n'a point portés?
Lève, Jérusalem, lève ta tête altière;
Regarde tous ces Rois de ta gloire étonnés.
Les Rois des nations devant toi prosternés,

(*a*) Captivité de Babylone.

De tes pieds baiſent la pouſſière.
Les peuples à l'envi, marchent à ta lumiére.
Heureux qui pour Sion d'une ſainte ferveur
ſentira ſon ame embraſée !
Cieux, répandez votre roſée,
Et que la terre enfante ſon Sauveur.

Dans cette inſpiration l'ordre des idées eſt le même que dans un ſimple récit : c'eſt la chaleur, la véhémence, l'élévation, le pathétique, en un mot, c'eſt le mouvement de l'ame du Prophête qui rend comme naturel dans l'enthouſiaſme de Joad la rapidité des paſſages; & voilà dans ſon eſſor le plus hardi, le plus ſublime, le ſeul égarement qui ſoit permis à l'Ode.

A plus forte raiſon dans l'enthouſiaſme purement poëtique, le délire de l'imagination & du ſentiment doit-il cacher, comme je l'ai dit, un deſſein regulier & ſage, où l'unité ſe concilie avec la grandeur & la variété. C'eſt peu de la plénitude, de l'abondance & de l'impétuoſité qu'Horace attribue à Pindare, lorſqu'il le compare à un fleuve qui tombe des montagnes, & qui, enflé par les pluies, traverſe des campagnes célébres :

Fervet, immenſuſque ruit profundo Pindarus ore.

Il faut, s'il m'eſt permis de ſuivre l'image, que les torrens qui viennent groſſir le fleuve ſe perdent dans ſon ſein; au-lieu que dans la plûpart des Odes qui nous reſtent de Pindare, ſes ſujets ſont de foibles ruiſſeaux qui ſe perdent dans de grands fleuves. Pindare, il eſt vrai, mêle à ſes récis de grandes idées & de belles images; c'eſt d'ailleurs un modèle dans l'art de raconter & de peindre en touches rapides. Mais pour le deſſein de ſes Odes, il a beau dire qu'il raſſemble une multitude de choſes, afin de prévenir le goût de la ſatiété; il néglige trop l'unité & l'enſemble: lui-même il ne ſait quelquefois comment revenir à ſon héros, & il l'avoue de bonne foi. Il eſt facile, ſans doute, de l'excuſer par les circonſtances; mais ſi la néceſſité d'enrichir des ſujets ſtériles & toujours les mêmes, par des épiſodes intéreſſans & variés; ſi la gêne où devoit être ſon génie dans ces Poëmes de commande; ſi les beautés qui réſul-

tenir de ses écarts suffisent à son apologie ; au-moins n'autorisent-elles personne à l'imiter : c'est ce que j'ai voulu faire entendre.

Du reste, ceux qui ne connoissent Pindare que par tradition, s'imaginent qu'il est sans cesse dans le transport ; & rien ne lui ressemble moins : son style n'est presque jamais passionné. Il y a lieu de croire que dans celles de ses Poësies où son génie étoit en liberté, il avoit plus de véhémence ; mais dans ce que nous avons de lui, c'est de tous les Poétes lyriques le plus tranquille & le plus égal. Quant à ce qu'il devoit être en chantant les héros & les dieux, lorsqu'un sujet sublime & fécond lui donnoit lieu d'exercer son génie, le précis d'une de ses Odes en va donner une idée : c'est la première des Pythiques adressée à Hiéron, tyran de Siracuse, vainqueur dans la course des chars.

„ Lyre d'Apollon, dit le Poëte, c'est
„ toi qui donne le signal de la joie,
„ toi qui préludes aux concerts des Mu-
„ ses. Dès que tes sons se font enten-
„ dre la foudre s'éteint, l'aigle s'endort

» ſous le ſceptte de Jupiter ; ſes aîles
» rapides s'abaiſſent des deux côtés re-
» lâchées par le ſommeil ; une ſombre
» vapeur ſe répand ſur le bec recour-
» bé du roi des oiſeaux, & appeſantit ſes
» paupières ; ſon dos s'élève & ſon plu-
» mage s'enfle au doux frémiſſement
» qu'excitent en lui tes accords. Mars,
» l'implacable Mars laiſſe tomber ſa lan-
» ce, & livre ſon cœur à la volupté.
» Les dieux mêmes ſont ſenſibles au char-
» me des vers inſpirés par le ſage Apol-
» lon, & émanés du ſein profond des
» Muſes. Mais tout ce que Jupiter n'aime
» pas ne peut ſouffrir ces chants divins.
» Tel eſt ce géant à cent têtes, ce Ty-
» phée accablé ſous le poids de l'Ætna,
» cette colonne du ciel qui nourrit des
» neiges éternelles, & des flancs duquel
» jailliſſent à pleines ſources des fleuves
» d'un feu rapide & brillant. Il vomit
» le plus ſouvent des tourbillons d'une
» fumée ardente ; mais la nuit des va-
» gues enflammées coulent de ſon ſein,
» & roulent des rochers avec un bruit
» horrible juſques dans l'abîme des mers.
» C'eſt ce monſtre rampant qui exhale

„ ces torrens de feu : prodige incroya-
„ ble pour ceux qui entendent raconter
„ aux voyageurs, comment enchaîné dans
„ les gouffres profonds de l'Ætna, le
„ dos courbé de ce géant ébranle &
„ soulève sa prison, dont le poids l'é-
„ crase sans cesse.

De-là Pindare passe à l'éloge de la Sicile & d'Hiéron, fait des vœux pour l'un & pour l'autre, & finit par exhorter son héros à fonder son règne sur la justice & sur la vertu.

Il n'est guère possible de rassembler de plus belles images ; & la foible esquisse que j'en ai donnée suffit, je crois, pour le persuader. Mais comment sont-elles amenées ? Typhée & l'Ætna à propos des vers & du chant ; l'éloge d'Hiéron à propos de l'Ætna & de Typhée : voilà la marche de Pindare. Ses liaisons le plus souvent ne sont que dans les mots, & dans la rencontre accidentelle & fortuite des idées. Ses ailes, pour me servir de l'image d'Horace, sont attachées avec de la cire ; & quiconque voudra l'imiter, éprouvera le destin d'Icare. Aussi voyez dans l'Ode à la louange de Drusus, *qualem Minis-*

trum, &c. avec quelle précaution, quelle sagesse le Poéte Latin suit les traces du Poéte Grec.

„ Tel que le gardien de la foudre, l'ai-
„ gle à qui le roi des dieux a donné l'em-
„ pire des airs, l'aigle est d'abord chassé
„ de son nid par l'ardeur de la jeunesse &
„ la vigueur de son naturel. Il ne connoit
„ point encore l'usage de ses forces; mais
„ déjà les vents lui ont appris à se balancer
„ sur ses ailes timides; bientôt d'un vol
„ impétueux il fond sur les bergeries; en-
„ fin le désir impatient de la proie & des
„ combats le lance contre les dragons,
„ qui enlevés dans les airs se débattent
„ sous ses griffes tranchantes. Ou tel
„ qu'une biche occupée au pâturage voit
„ tout-à-coup paroitre un jeune lion que
„ sa mere a écarté de sa mamelle, & qui
„ vient essayer au carnage une dent nou-
„ velle encore; tels les habitans des Alpes
„ ont vû dans la guerre le jeune Drusus.
„ Ces peuples long-tems & par-tout vain-
„ queurs, ces peuples vaincus à leur tour
„ par l'habileté prématurée de ce héros,
„ ont reconnu ce que peut un naturel for-
„ mé sous de divins auspices, & l'inflen-

„ ce de l'ame d'Auguſte ſur le neveux des
„ Nérons. Des grands hommes naiſſent
„ les grands hommes. Les taureaux, les
„ courſiers héritent de la vigueur de leurs
„ peres. L'aigle audacieux n'engendre
„ point la timide colombe. Mais dans
„ l'homme c'eſt à l'inſtruction à faire
„ éclorre le germe des vertus naturelles;
„ & c'eſt à la culture à leur donner des
„ forces. Sans l'habitude des bonnes
„ mœurs la nature eſt bientôt dégradée.
„ O Rome! que ne dois-tu pas aux Né-
„ rons? Témoins le fleuve Métaure &
„ Aſdrubal vaincu ſur ſes bords, & l'Ita-
„ lie; dont ce beau jour, ce jour ſerein
„ diſſipa les ténèbres. Juſqu'alors le cruel
„ Affricain ſe répandoit dans nos villes
„ comme la flamme dans les forêts, ou le
„ vent d'Orient ſur les mers de Sicile. Mais
„ depuis la jeuneſſe Romaine marcha de
„ victoire en victoire, & les temples ſac-
„ cagés par la fureur impie des Carthagi-
„ nois virent leurs autels relevés. Le per-
„ fide Annibal dit enfin: Nous ſommes
„ des cerfs timides en proie à des loups ra-
„ viſſans. Nous les pourſuivons, nous
„ dont le plus beau triomphe eſt de pou-

„ voir leur échapper. Ce peuple qui fuyant
„ Troïe enflammée à travers les flots,
„ apporta dans les villes d'Ausonie ses
„ dieux, ses enfans, ses vieillards; sem-
„ blable aux forêts qui renaissent sous la
„ hache qui les dépouille, ce peuple se re-
„ produit au milieu des débris & du car-
„ nage, & reçoit du fer même qui le
„ frappe une force, une vigueur nouvelle.
„ L'hydre mutilée renaissoit moins obstiné-
„ ment sous les coups d'Hercule, indigné
„ de se voir vaincu. Thèbes & Colchos
„ n'ont jamais vû de monstre plus terri-
„ ble. Vous le submergez, il reparoît plus
„ beau; vous luttez contre lui, il se relè-
„ ve de sa chûte; il terrassera son vain-
„ queur, sans se donner même le tems
„ de l'affoiblir. Non, je n'enverrai plus
„ à Carthage les nouvelles de mes triom-
„ phes: tout est perdu, tout est desespéré
„ par la défaite d'Asdrubal „.

Il faut avouer qu'Horace doit à Pindare cet art d'agrandir ses sujets; mais les éloges qu'il donne à son maître ne l'ont pas aveuglé sur le manque de liaison & d'ensemble, défaut dont il avoit à se garantir en l'imitant.

Nous avons peu de ces exemples d'un délire naturel & vrai : Je vois presque par-tout le Poéte qui compose, & c'est-là ce qu'on doit oublier : *unus idemque omnium finis persuasio* : je le répeterai sans cesse.

Scalig.

L'air de vérité fait le charme des Poésies de Chaulieu ; on voit qu'il pense comme il écrit, & qu'il est tel qu'il se peint lui-même. On ne s'attend pas à le voir citer à côté de Pindare & d'Horace ; je ne connois cependant aucune Ode Françoise qui remplisse mieux l'idée d'un beau délire que ce morceau de son Épître au Chevalier de Bouillon :

Heureux qui se livrant à la Philosophie,
A trouvé dans son sein un asyle assuré.

jusqu'à ces vers :

Je sais mettre, en dépit de l'âge qui me glace,
Mes souvenirs à la place
De l'ardeur de mes plaisirs.

Passions lui les négligences, les longueurs, le défaut d'harmonie ; quelle marche libre & naturelle ! quels mouvemens ! quels tableaux ! L'heureux enchaî-

nement, le beau cercle d'idées! l'aimable & touchante Poésie! Celui qui est sensible aux beautés de l'art est saisi de joie, & celui qui est sensible aux mouvemens de la nature, est saisi d'attendrissement en lisant ce morceau, comparable aux plus belles Odes d'Horace.

Nous avons toujours droit d'exiger du Poéte qu'il nous parle le langage de la nature, & qu'il nous mène par les routes du sentiment & de la raison. Il vaut cependant mieux s'égarer quelquefois, que d'y marcher d'un pas trop craintif, comme on a fait le plus souvent dans ce genre tempéré, qu'on appelle l'Ode philosophique. Son mouvement naturel est celui de l'éloquence véhémente, c'est-à-dire du sentiment & de l'imagination, animés par de grands objets. Par exemple, Tirthée appellant aux combats les Spartiates, & Démosthène les Athéniens, doivent parler le même langage; à cela près que l'expression du Poéte doit être encore plus hardie & plus impétueuse que celle de l'Orateur.

Une Ode froidement raisonnée est le plus mauvais de tous les Poëmes: ce n'est

pas le fond du raisonnement qu'il en faut bannir, mais la forme dialectique. » Cet » enchaînement de discours qui n'est lié » que par le sens », & que la Bruyere attribue au style des femmes, est celui qui convient ici à l'Ode. Les pensées y doivent être en images ou en sentimens; les exposés, en peintures; les preuves en exemples. Raimond de Saint-Marc a eu quelque raison de reprocher à Rousseau une marche trop didactique. Mais il donne à Lamotte sur Rousseau une préférence évidemment injuste. La premiere qualité d'un Poëme est la Poésie, c'est-à-dire la chaleur, l'harmonie, & le coloris. Il y en a dans les Odes de Rousseau; il n'y en a point dans celles de Lamotte. Il manquoit à Rousseau d'être philosophe & sensible; son génie (s'il en est sans beaucoup d'ame) étoit dans son imagination; mais avec cette faculté imitative, il s'est élevé au ton de David, & personne depuis Malherbe n'a mieux senti que Rousseau la coupe de notre vers lyrique. Lamotte pense davantage; mais il ne peint presque jamais, & la dureté de ses vers est un supplice pour l'oreille.

On ne conçoit pas comment l'Auteur d'Inès a si peu de chaleur dans ses Odes. Il étoit persuadé sans doute qu'il n'y falloit que de l'esprit ; & le succès incompréhensible de ses premiéres Odes ne fit que l'engager plus avant dans l'opinion *qui l'égaroit*.

Comment un Ecrivain aussi judicieux, en étudiant Pindare, Horace, Anacréon, ne s'est-il pas détrompé de la fausse idée qu'il avoit prise du genre dont ils sont les modèles ? Comment s'est-il mépris au caractère même de ces Poétes, en tâchant de les imiter ? Il fait de Pindare un extravagant qui parle sans cesse de lui ; il fait d'Horace, qui est tout images & sentimens, un froid & subtile moraliste ; il fait du voluptueux, du naïf, du leger Anacréon, un bel esprit qui s'étudie à dire des gentillesses.

Si Lamotte est didactique, il l'est plus que Rousseau, & il l'est avec moins d'agrément ; s'il s'égare, c'est avec un sang froid qui rend son enthousiasme risible : les objets qu'il parcourt ne sont liés que par des *que vois-je ? & que vois-je encore ?* C'est une galerie de tableaux, & qui pis

eſt de tableaux mal peints. Ce n'eſt pas ainſi que l'imagination d'Horace voltigeoit ; ce n'eſt pas même ainſi que s'égaroit celle de Pindare. Si l'un ou l'autre abandonnoit ſon ſujet principal, il s'attachoit du moins à ſon épiſode, & ne ſe jettoit point au haſard ſur tout ce qui ſe préſentoit à lui.

Lamotte n'eſt pas plus heureux lorſqu'il imite Anacréon ; il avoue lui-même qu'il a été obligé de ſe feindre un amour chimérique, & d'adopter des mœurs qui n'étoient pas les ſiennes : ce n'étoit pas le moyen d'imiter celui de tous les Poétes anciens qui avoit le plus de naturel.

Mais avant de paſſer à l'Ode anacréontique, rendons juſtice à Malherbe. C'eſt à lui que l'Ode eſt redevable des progrès qu'elle a faits parmi nous. Non-ſeulement il nous a fait ſentir le premier de quelle cadence & de quelle harmonie les vers françois étoient ſuſceptibles ; mais ce qui me ſemble plus précieux encore, il nous a donné des modèles dans l'art de varier & de ſoutenir les mouvemens de l'Ode, d'y répandre la chaleur d'une éloquence véhémente, & ce déſordre apparent des

ſentimens & des idées qui fait le ſtyle paſſionné. Liſez les premiéres ſtances de l'Ode qui commence par ces vers :

> Que direz-vous, races futures,
> Si quelquefois un vrai diſcours
> *Vous* récite les avantures
> De nos abominables jours ?

Le ſtyle en a vieilli ſans doute ; mais pour les mouvemens de l'ame, il y a peu de choſes en notre langue de plus naturel & de plus éloquent.

On a raiſon de citer avec éloge ſon Ode à Louis XIII. Pleine de verve, riche en images, variée dans ſes mouvemens ; elle a cette marche libre & fiére qui convient à l'Ode héroïque. Seulement, je n'aime pas à voir un Poéte animer ſon Roi à la vengeance contre ſes ſujets. Les Muſes ſont des divinités bienfaiſantes & conciliatrices ; il leur appartient d'apprivoiſer les tigres, & non pas de rendre les hommes cruels.

Ce n'eſt pas que l'Ode ne ſoit quelque-fois guerriere ; mais c'eſt la valeur qu'elle inſpire, c'eſt le mépris de la mort, c'eſt l'amour de la patrie, de

la liberté, de la gloire; & dans ce genre les chants Prussiens sont à-la-fois des modèles d'enthousiasme & de discipline. Le Poéte éloquent qui les a faits, & le héros qui prend soin qu'on les chante, ont également bien connu l'art de mouvoir les esprits.

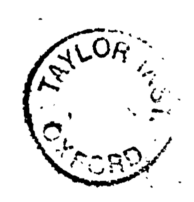
Si l'on savoit diriger ainsi tous les genres de Poësies vers leur objet politique, ce don de séduire & de plaire, d'instruire & de persuader, d'exalter l'imagination, d'attendrir & d'élever l'ame, de dominer enfin les hommes par l'illusion & le plaisir, ne seroit rien moins qu'un frivole jeu.

Je viens de considérer l'Ode dans toute son étendue; mais quelquefois réduite à un seul mouvement de l'ame, elle n'exprime qu'un tableau. Telles sont les Odes voluptueuses & bacchiques dont Anacréon & Sapho nous ont laissé des modéles parfaits.

La naïveté fait l'essence de ce genre; & celui qui a dit d'Anacréon que la persuasion l'accompagne, *suada Anacreontem sequitur*, a peint le caractère du Poëte & du Poëme en même tems.

Après Lafontaine, celui de tous les Poétes qui est le mieux dans sa situation, & qui communique le plus l'illusion qu'il se fait à lui-même, c'est à mon gré Anacréon. Tout ce qu'il peint, il le voit; il le voit, dis-je, des yeux de l'ame; & l'image qu'il fait éclore est plus vive que son objet. Dans sa tasse a-t-on représenté Venus fendant les eaux à la nage; le Poéte enchanté de ce tableau, l'anime; son imagination donne au bas-relief la couleur & le mouvement:

Trahit ante corpus undam;
Secat indè fluctus ingens
Roseis deæ quod unum
Supereminet papillis,
Tenero subestque collo:
Medio deinde sulco,
Quasi lilium implicatum
Violis, renidet illa
Placidum maris per æquor.



Horace, le digne émule de Pindare & d'Anacréon, a fait le partage des genres de l'Ode. Il attribue à la lyre de Pindare les louanges des Dieu & des Héros; & à celle d'Anacréon, le charme les plaisirs, les artifices de l'amour, ses

jaloux transports, & ses tendres alarmes.

Et fide Teïa
Dices laborantem in uno
Penelopen vitreamque Circen.

L'Ode anacréonique rejette ce que la passion a de sinistre. On peût l'y peindre dans toute sa violence, mais avec les couleurs de la volupté. L'Ode de Sapho que Longin a citée, & que Boileau a si bien traduite, est le modéle presque inimitable d'un amour à-la-fois voluptueux & brûlant.

Du reste, les tableaux les plus rians de la nature, les mouvemens les plus ingénus du cœur humain, l'enjouement, le plaisir, la mollesse, la négligence de l'avenir, le doux emploi du présent, les délices d'une vie dégagée d'inquiétudes, l'homme enfin ramené par la philosophie aux jeux de son enfance; voilà les sujets que choisit la Muse d'Anacréon. Le caractère & le génie du François lui sont favorables : aussi a-t-elle daigné nous sourire.

Nous avons peu d'Odes anacréontiques dans le genre voluptueux, encore moins

moins dans le genre passionné; mais beaucoup dans le genre galant, délicat, ingénieux & tendre. Tout le monde sait par cœur celles de M. Bernard.

Tendres fruits des pleurs de l'Aurore, &c.

En voici une du même Auteur, qui n'est pas aussi connue, & qu'on peut citer à côté de celles d'Anacréon.

Jupiter, prête-moi ta foudre,
S'écria Licoris un jour:
Donne, que je réduise en poudre
Le temple où j'ai connu l'amour.

Alcide, que ne suis-je armée
De ta massue & de tes traits,
Pour venger la terre allarmée
Et punir un dieu que je hais!

Médée, enseigne moi l'usage
Des tes plus noirs enchantemens:
Formons pour lui quelque breuvage
Egal au poison des amans.

Ah! si dans ma fureur extrême
Je tenois ce mostre odieux!
Le voilà, lui dit l'amour même,
Qui soudain parut à ses yeux.

Venge toi, punis, si tu l'oses.
Interdite à ce prompt retour,
Elle prit un bouquet de roses
Pour donner le fouet à l'amour.

On dit même que la bergère
Dans ses bras n'osant le presser,
Et frappant d'une main légère,
Craignoit encor de le blesser.

Le sentiment, la naïveté, l'air de la négligence, & une certaine mollesse voluptueuse dans le style, font le charme de l'Ode anacréontique; & Chaulieu dans ce genre auroit peut-être effacé Anacréon lui-même, si, avec ces graces qui lui étoient naturelles, il eût voulu se donner le soin d'être moins diffus & plus châtié. Quoi de plus doux, de plus élégant que ces vers à Mr. de la Fare!

O toi qui de mon ame es la chère moitié;
Toi qui joins la délicatesse
Des sentimens d'une maîtresse
A la solidité d'une sûre amitié;
La Fare, il faut bientôt que la parque cruelle
Vienne rompre de si doux noeuds;
Et malgré nos cris & nos voeux,
Bientôt nous essuierons une absence éternelle.
Chaque jour je sens qu'à grands pas

J'entre dans ce sentier obscur & difficile
Qui me va conduire là bas
Rejoindre Catule & Virgile.
Là sont des berceaux toûjours verds.
Assis à côté de lesbie,
Je leur parlerai de tes vers
Et de ton aimable génie.
Je leur raconterai comment
Tu recueillis si galamment
La Muse qu'ils avoient laissée,
Et comme elle fut sagement,
Par la paresse autorisée,
Préférer avec agrément
Au tour brillant de la pensée
La vérité du sentiment.

M. de Voltaire a joint à ce beau naturel de Chaulieu, plus de correction & de coloris; & ses Poësies familieres, dont je parlerai dans la suite, sont pour la plûpart d'excellens modéles de la gayeté noble & de la liberté qui doivent régner dans l'Ode anacréontique.

Le tems de l'Ode bacchique est passé. C'étoit autrefois la mode de chanter à table. Les Poëtes composoient le verre à la main, & leur ivresse n'étoit pas simulée. Cet heureux délire a produit des chansons pleines de verve & d'en-

P 2

thousiasme. J'en citerai quelques exemples dans l'article de la chanson. En attendant, en voici deux qu'Anacréon n'eût pas desavouées.

Je ne changerois pas pour la coupe des Rois,
Le petit verre que tu vois :
Ami, C'est qu'il est fait de la même fougère,
Sur laquelle cent fois
Reposa ma bergère.

L'autre roule sur la même idée ; mais le même sentiment n'y est pas.

Vous n'avez pas, humble fougère
L'éclat des fleurs qui parent le printems ;
Mais leurs beautés ne durent guère.
Les vôtres plaisent en tout tems.
Vous offrez des secours charmans
Aux plaisirs les plus doux qu'on goûte sur la terre :
Vous servez de lit aux amans,
Aux buveurs vous servez de verre.

Dans tous les genres que je viens de parcourir, non-seulement l'Ode est dramatique dans la bouche du Poéte ; il est encore permis au Poéte d'y cèder la parole à un personnage qu'il introduit, & l'on en voit des exemples dans Pin-

dare, dans Anacréon, dans Sapho, dans Horace, *&c.* Mais celui-ci est, je crois, le premier qui ait mis l'Ode en dialogue; & l'exemple qu'il en a laissé, est un modèle de délicatesse. C'est l'Ode, *Donec gratus eram tibi*, que M. Rousseau de Genéve a imitée en homme de goût dans le *Devin de Village*, & dont M. le D. de N. nous a donné une imitation plus fidèle encore.

HORACE ET LYDIE.

HORACE.

Plus heureux qu'un Monarque au faîte des grandeurs,
J'ai vû mes jours dignes d'envie:
Tranquilles, ils couloient au gré de nos ardeurs;
Vous m'aimiez, charmante Lydie.

LYDIE.

Que mes jours étoient beaux quand des soins les plus doux.
Vous payiez ma flamme sincère!
Vénus me regardoit avec des yeux jaloux:
Chloé n'avoit pas su vous plaire.

HORACE.

Par son luth, par sa voix organe des amours,
Chloé seule me paroît belle :
Si le destin jaloux veut épargner ses jours,
Je donnerai les miens pour elle.

LYDIE.

Le jeune Calaïs, plus beau que les amours,
Plaît seul à mon ame ravie ;
Si le destin jaloux veut épargner ses jours,
Je donnerai deux fois ma vie.

HORACE.

Quoi, si mes premiers feux ranimant leur ardeur
Etouffoient une amour fatale,
Si perdant pour jamais tous ses droits sur mon cœur,
Chloé vous laissoit sans rivale...

LYDIE.

Calaïs est charmant; mais je n'aime que vous
Ingrat, mon cœur vous justifie.
Heureuse également, en des liens si doux,
De perdre ou de passer la vie !

CHAPITRE XVII.

De la Fable.

L'APOLOGUE ou la Fable est un petit Poëme, où avec l'air d'une simplicité crédule, on présente une vérité morale sous le voile d'un conte ingénu. L'opinion commune donne la gloire de l'invention de ce Poëme à Esope. Quelques-uns l'attribuent à Hésiode. Il y en a qui prétendent que les Fables connues sous le nom d'Esope, ont été composées par Socrate. Ces opinions à discuter sont plus curieuses qu'utiles ; c'est l'essence de l'art, & non pas sa naissance qu'il nous importe de rechercher.

On a fait consister l'artifice de la Fable à citer les hommes au tribunal des animaux. C'est comme si on prétendoit en général que la Comédie citât les spectateurs au tribunal de ses personnages ; les hypocrites au tribunal de Tartufe ; les avares au tribunal d'Arpagon, &c.

Dans l'Apologue, les animaux sont quelquefois les précepteurs des hommes, Lafontaine l'a dit; mais ce n'est que dans le cas où ils sont représentés meilleurs & plus sages que nous.

Dans le discours que Lamote a mis à la tête de ses Fables, il démêle en *philosophe* l'artifice caché dans ce genre de fiction : il en a bien vû le principe & la fin; les moyens seul lui ont échappé. Il traite, en bon Critique, de la justesse de l'unité de l'allégorie, de la vraisemblance des mœurs & des caractères, du choix de la moralité & des images qui s'enveloppent. Mais toutes ces qualités réunies ne font qu'une fable réguliere; & un Poëme qui n'est que régulier, bien loin d'être un bon Poëme.

C'est peu que dans la Fable, une vérité utile & peu commune se déguise sous le voile d'une allégorie ingénieuse; que cette allégorie, par la justesse & l'unité de ses rapports, conduise directement au sens moral qu'elle se propose; que les personnages qu'on y emploie, remplissent l'idée qu'on a d'eux. Lamotte a observé toutes ces règles dans

quelques-unes de ses Fables ; il reproche avec raison, à Lafontaine de les avoir négligées dans quelques-unes des siennes ; d'où vient donc que les plus défectueuses de Lafontaine ont un charme & un intérêt que n'ont pas les plus régulieres de Lamotte.

Ce charme & cet intérêt prennent leur source non-seulement dans le tour naturel & facile des vers, dans le coloris de l'imagination, dans le contraste & la vérité des caractères, dans la justesse & la précision du dialogue, dans la variété, la force & la rapidité des peintures ; en un mot, dans le génie poétique, don précieux & rare auquel tout l'excellent esprit de Lamotte n'a jamais pû suppléer ; mais encore dans la naïveté du récit & du style, caractère dominant du génie de Lafontaine.

On a dit : *le style de la Fable doit être simple, familier, riant, gracieux, naturel & même naïf.* Il falloit dire, *& sur-tout naïf.* Essayons de rendre sensible l'idée que nous attachons à ce mot, *naïveté*, qu'on a si souvent employé sans l'entendre.

Lamotte distingue le naïf du naturel ; mais il fait consister le naïf dans l'expression fidéle & non réfléchie de ce qu'on sent ; & d'après cette idée vague, il appelle naïf le *qu'il mourût* du vieil Horace. Il me semble qu'il faut aller plus loin pour trouver le vrai caractère de naiveté qui est essentiel & propre à la Fable.

La vérité de caractère a plusieurs nuances qui la distinguent d'elle-même : ou elle observe les ménagemens qu'on se doit & qu'on doit aux autres, & on l'appelle *sincérité* : ou elle franchit dès qu'on la presse la barriere des égards, & on la nomme franchise : ou elle n'attend pas même pour se montrer à découvert que les circonstances l'y engagent, & que les décences l'y autorisent, & elle devient imprudence, indiscrétion, témérité, suivant qu'elle est plus ou moins offensante ou dangéreuse. Si elle découle de l'ame par un penchant naturel & non réfléchi, elle est simplicité, si la simplicité prend sa source dans cette pureté de mœurs qui n'a rien à dissimuler ni à feindre, elle est candeur ; si

à la candeur se joint une innocence peu éclairée, qui croit que tout ce qui est naturel est bien, c'est l'ingénuité; si l'ingénuité se caractérise par des traits qu'on auroit eu soi-même intérêt à déguiser, & qui nous donnent quelque avantage sur celui auquel ils échappent, on la nomme naïveté, ou ingénuité naïve. Ainsi la simplicité ingénue est un caractère absolu & indépendant des circonstances; au lieu que la naïveté est rélative.

Hors les puces qui m'ont la nuit inquiettée.

Ne seroit dans Agnès qu'un trait de simplicité, si elle parloit à ses compagnes.

Jamais je ne m'ennuie.

Ne seroit qu'ingénu si elle ne faisoit pas cet aveu à un homme qui doit s'en offenser. Il en est même de

L'argent qu'en ont reçu notre Alain & Georgette, &c.

Par conséquent ce qui est compatible avec le caractère naïf dans un tel lieu, dans tel état, ne le seroit pas

dans un tel autre. Georgette est naïve autrement qu'Agnès, autrement que ne doit l'être une jeune fille élevée à la cour, ou dans le monde. Celle-ci peut dire & penser ingénuement des choses que l'éducation lui a rendu familieres, & qui paroîtroient réfléchies & recherchées dans la premiere. Cela posé, voyons ce qui constitue la naiveté dans la Fable, & l'effet qu'elle y produit.

Lamotte a observé que le succès constant & universel de la Fable venoit de ce que l'allégorie y ménageoit & flattoit l'amour-propre. Rien n'est plus vrai ni mieux senti; mais cet art de ménager & de flatter l'amour-propre, au lieu de le blesser, n'est autre chose que l'éloquence naive, l'éloquence d'Esope chez les anciens, & de Lafontaine chez les Modernes.

De toutes les prétentions des hommes, la plus générale & la plus décidée regarde la sagesse & les mœurs. Rien n'est donc plus capable de les indisposer, que des préceptes de morale & de sagesse présentés directement. Je ne parle point de la Satyre; le succès en est assuré:

si elle en blesse un, elle en flatte mille. Je parle d'une philosophie sévère, mais honnête, sans amertume & sans poison, qui n'insulte personne & qui s'adresse à tous : c'est précisément de celle-là qu'on s'offense. Les Poétes l'ont présentée au théâtre & dans l'Epopée, en exemple & comme sans dessein ; ce ménagement l'a fait recevoir sans révolte : mais toute verité ne peut pas avoir au théâtre son tableau particulier ; chaque piéce ne peut aboutir qu'à une moralité principale, & les traits accessoires répandus dans le cours de l'action, passent trop rapidement pour ne pas s'effacer l'un l'autre : l'intérêt même les absorbe, & ne nous laisse pas la liberté d'y réfléchir.

D'ailleurs, l'instruction théâtrale exige un appareil qui n'est ni de tous les lieux, ni de tous les tems ; c'est un miroir public qu'on n'éléve qu'à grands frais & à force de machines. Il en est à-peu-près de même de l'Épopée. On a donc voulu nous donner des glaces portatives aussi fidéles, & plus commodes, où chaque vérité isolée eût son image distincte : & de-là l'invention des petits Poëmes allégoriques.

Dans ces tableaux, on pouvoit nous peindre à nos yeux sous trois symboles différens, ou sous les traits de nos semblables; comme dans la Fable du Savetier & du Financier, dans celle du Berger & du Roi, dans celle du Meunier & son fils, *&c.* ou sous le nom des êtres surnaturels & allégoriques; comme dans la Fable d'Apollon & Borée, dans celle de la Discorde dans les contes Orientaux & dans nos contes de Fées; ou sous la figure des animaux & des êtres matériels, que le Poéte fait agir & parler à notre maniere: c'est le genre le plus étendu, & peut-être le seul vrai genre de la Fable, par la raison même qu'il est le plus dépourvû de vraisemblance à notre égard.

Il s'agit de ménager la répugnance que chacun sent à être corrigé par son égal. On s'apprivoise aux leçons des morts, parce qu'on a rien à démêler avec eux, & qu'ils ne se prévaudront jamais de l'avantage qu'on leur donne: on se plie même aux maximes outrées des fanatiques & des entousiastes, parce que l'imagination étonnée ou éblouie, en fait

une espèce d'hommes à part. Mais le sage qui vit simplement & familiérement avec nous, & qui sans chaleur & sans violence ne nous parle que le langage de la vérité & de la vertu, nous laisse toutes nos prétentions à l'égalité. C'est donc à *lui* à nous persuader par une illusion passagère, qu'il est, non pas au-dessus de nous (il y auroit de l'imprudence à le tenter), mais au contraire si fort au-dessous, qu'on ne daigne pas même se piquer d'émulation à son égard, & qu'on reçoive les vérités qui semblent lui échapper, comme autant de traits de naïveté sans conséquence.

Si cette observation est fondée, voilà le prestige de la Fable rendu sensible, & l'art réduit à un point déterminé. Or nous allons voir que tout ce qui concourt à nous persuader la simplicité & la crédulité du Poëte, rend la Fable plus intéressante; au-lieu que tout ce qui nous fait douter de la bonne-foi de son récit, en affoiblit l'intérêt.

Quintilien pensoit que les Fables avoient sur-tout du pouvoir sur les esprits incultes & ignorans; il parloit sans dou-

te des Fables où la vérité se cache sous une enveloppe grossiére ; mais le goût, le sentiment, les graces que Lafontaine y a répandues, en ont fait la nourriture & les délices des esprits les plus délicats, les plus cultivés, & les plus profonds.

Or l'intérêt qu'ils y prennent n'est certainement pas le vain plaisir d'en pénétrer le sens. La beauté de cette allégorie est d'être simple & transparente, & il n'y a guère que les sots qui puissent s'applaudir d'en avoir percé le voile.

Le mérite de prévoir la moralité que Lamotte veut qu'on ménage aux lecteurs, parmi lesquels il compte les sages eux-mêmes, se réduit à bien peu de chose : aussi Lafontaine, à l'exemple des Anciens, ne s'est-il guère mis en peine de la donner à deviner ; il l'a placée tantôt au commencement, tantôt à la fin de la Fable : ce qui ne lui auroit pas été indifférent s'il eût regardé la Fable comme une énigme.

Quelle est donc l'espèce d'illusion qui rend la Fable si séduisante ? On croit entendre un homme assez simple & as-

fez crédule pour répéter sérieusement les contes puériles qu'on lui a faits ; & c'est dans cet air de bonne-foi que consiste la naïveté du récit & du style.

On reconnoît la bonne foi d'un Historien à l'attention qu'il a de saisir & de marquer les circonstances, aux réflexions qu'il y mêle, à l'éloquence qu'il employe à exprimer ce qu'il sent : c'est-là sur-tout ce qui met Lafontaine au-dessus de ses modéles. Esope raconte simplement, mais en peu de mots ; il semble répéter fidélement ce qu'on lui a dit ; Phèdre y met plus de délicatesse & d'élégance, mais aussi moins de vérité. On croiroit en effet que rien ne doit mieux caractériser la naïveté qu'un style dénué d'ornémens : cependant Lafontaine a répandu dans le sien tous les trésors de la Poësie, & il n'en est que plus naïf. Ces couleurs si variées & si brillantes sont elles-mêmes les traits dont la nature se peint dans les écrits de ce Poëte, avec une simplicité merveilleuse. Ce prestige de l'art paroît d'abord inconcevable ; mais dès qu'on remonte à la cause, on n'est plus surpris de l'effet.

Non-seulement Lafontaine a oui dire ce qu'il raconte, mais il l'a vû; il croit le voir encore. Ce n'est pas un Poëte qui imagine, ce n'est pas un conteur qui plaisante, c'est un témoin présent à l'action, & qui veut vous y rendre présent vous-même. Son érudition, son éloquence, sa philosophie, sa politique, tout ce qu'il a d'imagination, de mémoire, & de sentiment, il met tout en œuvre de la meilleure foi du monde pour vous persuader; & ce sont tous ces efforts, c'est le sérieux avec lequel il mêle les plus grandes choses avec les plus petites, c'est l'importance qu'il attache à des jeux d'enfans, c'est l'intérêt qu'il prend pour un lapin & une belette, qui font qu'on est tenté de s'écrier à chaque instant, *le bon homme*! On le disoit de lui dans la société, & son caractère n'a fait que passer dans ses Fables. C'est du fond de ce caractère que sont émanés ces tours si naturels, ces expressions si naïves, ces images si fidèles; & quand Lamotte a dit:

Du fond de sa cervelle un trait naïf s'arrache;

ce n'est certainement pas le travail de Lafontaine qu'il a peint.

S'il racomte la guerre des vautours ; son génie s'élève.

Il plut du sang.

Cette image lui paroît encore foible. Il ajoûte pour exprimer la dépopulation :

Et sur son roc Prométhée espéra
De voir bientôt une fin à sa peine.

La querelle de deux coqs pour une poule, lui rappelle ce que l'amour a produit de plus funeste.

Amour, tu perdis Troïe.

Deux chèvres se rencontrent sur un pont trop étroit pour y passer ensemble ; aucune des deux ne veut reculer : il s'imagine voir,

Avec Louis-le-Grand,
Philippe quatre qui s'avance
Dans l'île de la Conférence.

Un renard est entré la nuit dans un poullailler.

Les marques de sa cruauté
Parurent avec l'aube. On vit un étalage

Des corps ſanglans & de carnage;
Peu s'en fallut que le ſoleil
Ne rebrouſſât d'horreur vers le manoir
liquide, *&c.*

Lamotte a fait, à mon avis, une étrange mépriſe, en employant à tout propos, pour avoir l'air naturel, des expreſſions populaires & proverbiales : tantôt c'eſt Morphée qui fait *litière de pavots*; tantôt c'eſt la lune qui eſt *empêchée* par les charmes d'une Magicienne; ici le lynx attendant le gibier, prépare ſes dents à l'*ouvrage*; là le jeune Achille *eſt fort bien moriginé* par Chiron. Lamotte avoit dit lui-même : *Mais prenons garde à la baſſeſſe trop voiſine du familier.* Qu'étoit-ce donc à ſon avis que *faire litière de pavots*? Lafontaine a toûjours le ſtyle de la choſe :

Un mal qui répand la terreur,
Mal que le ciel en ſa fureur
Inventa pour punir les crimes de la terre.
Les tourterelles ſe fuyoient;
Plus d'amour, partant plus de joie.

Ce n'eſt jamais la qualité des perſonnages qui le décide. Jupiter n'eſt qu'un

homme dans les choſes familiéres ; le moucheron eſt un héros lorſqu'il combat le lion : rien de plus philoſophique & en même tems rien de plus naïf que ces contraſtes. Lafontaine eſt peut-être celui de tous les *Poétes* qui paſſe d'un extrême *à l'autre* avec le plus de juſteſſe & de rapidité. Lamotte a pris ces paſſages pour de la gaieté philoſophique, & il les regarde comme une ſource du riant. Mais Lafontaine n'a pas deſſein qu'on imagine qu'il s'égaye à rapprocher le grand du petit ; il veut que l'on penſe, au contraire, que le ſérieux qu'il met aux petites choſes, les lui fait mêler & confondre de bonne foi avec les grandes ; & il réuſſit en effet à produire cette illuſion : par-là ſon ſtyle ne s'appeſantit jamais, ni dans le familier ni dans l'héroïque. Si ſes réflexions & ſes peintures l'emportent vers l'un, ſes ſujets le ramènent à l'autre, & toûjours ſi à propos, que le lecteur n'a pas le tems de deſirer qu'il prenne l'eſſor ou qu'il ſe modère. En lui chaque idée réveille ſoudain l'image & le ſentiment qui lui eſt propre : on le voit dans ſes peintures, dans ſon

dialogue, dans ses harangues. Qu'on lise, pour les peintures, la Fable d'Apollon & de Borée, celle du Chêne & du Rousseau; pour le dialogue, celle de l'Agneau & du Loup, celle des Compagnons d'Ulysse; pour les monologues & les harangues, celle du Loup & des Bergers, celle du Berger & du Roi, celle de l'Homme & de la Couleuvre: modéles à-la-fois de Philosophie & de Poésie. On a dit souvent que l'une nuisoit à l'autre; qu'on nous cite ou parmi les Anciens, ou parmi les Modernes, quelque Poéte plus riant, plus fécond, plus varié, plus gracieux & plus sublime; quelque Philosophe plus profond & plus sage.

Mais ni sa Philosophie ni sa Poésie ne nuisent à sa naïveté: au contraire, plus il met de l'une & de l'autre dans ses récits, dans ses réflexions, dans ses peintures, plus il semble persuadé, pénétré de ce qu'il raconte, & plus par conséquent il nous paroît simple & crédule.

Le premier soin du Fabuliste doit donc être de paroître persuadé; le second, de rendre sa persuasion amusante; le troisiéme, de rendre cet amusement utile.

Pueris dant frustula blandi
Doctores, elementa velint ut discere prima. Horat.

Nous venons de voir de quel artifice Lafontaine s'est servi pour paroître persuadé; & je n'ai plus que quelques réflexions à ajoûter sur ce qui détruit ou favorise cette espèce d'illusion.

Tous les caractères d'esprit se concilient avec la naïveté, hors la finesse & l'affectation. D'où vient que *Janot-Lapin*, *Robin-Mouton*, *Carpillon-Fretin*, *la gent trote-menu*, &c. ont tant de grace & de naturel? D'où vient que *Don Jugement*, *Dame Mémoire* & *Demoiselle Imagination*, quoique très-bien caractérisés, sont si déplacés dans la Fable? Ceux-là sont du bon homme, ceux-ci de l'homme d'esprit.

On peut supposer tel pays ou tel siécle dans lequel ces figures se concilieroient avec la naïveté: par exemple, si on avoit élevé des autels au Jugement, à l'Imagination, à la Mémoire, comme à la Paix, à la Sagesse, à la Justice, *&c.* les attributs de ces divinités seroient des idées populaires, & il n'y auroit aucune finesse

ſe, aucune affectation à dire, le dieu Jugement, la déeſſe Mémoire, la nymphe Imagination; mais le premier qui s'aviſe de réaliſer, de caractériſer ces abſtractions par des épithètes recherchées, paroît trop fin pour être naif. Qu'on réfléchiſſe à ces dénominations, Don, Dame, Demoiſelle, il eſt certain que la premiére peint la lenteur, la gravité, le recueillement, la méditation, qui caractériſent le jugement: que la ſeconde exprime la pompe, le faſte & l'orgueil qu'aime à étaler la mémoire: que la troiſiéme réunit en un ſeul mot la vivacité, la légéreté, le coloris, les graces, & ſi l'on veut, le caprice & les écarts de l'imagination. Or peut-on ſe perſuader que ce ſoit un homme naif, qui le premier ait vû & ſenti ces rapports & ces nuances?

Si Lafontaine emploie des perſonnages allégoriques, ce n'eſt pas lui qui les invente: on eſt déjà familiariſé avec eux. La fortune, la mort, le tems, tout cela eſt reçu. Si quelquefois il en introduit de ſa façon, c'eſt toujours en homme ſimple; c'eſt *que-ſi-que-non*, frere de la Diſ-

corde ; c'est *tien-&-mien*, son pere, *&c.*

Lamothe au contraire met toute la finesse qu'il peut à personnifier des êtres moraux & métaphysiques. *Personnifions*, dit-il, *les vertus & les vices ; animons, selon nos besoins, tous les êtres* ; & d'après cette licence, il introduit la vertu, le talent, & la réputation, pour faire faire à celle-ci un jeu de mots à la fin de la Fable. C'est encore pis lorsque l'Ignorance, grosse d'enfant, accouche d'Admiration, de demoiselle Opinion, & qu'on fait venir l'Orgueil & la Paresse pour nommer l'enfant, qu'ils appellent la Vérité. Lamothe a beau dire qu'il se trace un nouveau chemin ; ce chemin l'éloigne du but.

Encore une fois, le Poëte doit jouer dans la Fable le rôle d'un homme simple & crédule ; & celui qui personnifie des abstractions métaphysiques avec tant de subtilité, n'est pas le même qui nous dit sérieusement que Jean Lapin plaidant contre Dame Belette, allégua la coutume & l'usage.

Mais comme la crédulité du Poëte n'est jamais plus naïve, ni par conséquent

plus amusante que dans des sujets dépourvûs de vraissemblance à notre égard, ces sujets vont beaucoup plus droit au but de l'Apologue, que ceux qui sont naturels & dans l'ordre des possibles. Lamothe, après avoir dit,

Nous pouvons, s'il nous plaît, donner pour
 véritable
 Les chimères du tems passé,

Ajoûte :

Mais quoi? des vérités modernes
Ne pouvons-nous user aussi dans nos besoins?
Qui peut le plus, ne peut-il pas le moins?

Ce raisonnement du plus au moins n'est pas concevable dans un homme qui avoit l'esprit juste, & qui avoit longtems réfléchi sur la nature de l'Apologue. La Fable des deux amis, le Paysan du Danube, Philémon & Baucis, ont leur charme & leur intérêt particulier : mais qu'on y prenne garde, ce n'est-là ni le charme ni l'intérêt de l'Apologue. Ce n'est point ce doux soûrire, cette complaisance intérieure qu'excitent en nous Janot Lapin, la Mouche du Coche, *&c.* Dans les premieres,

la simplicité du Poëte n'est qu'ingénue, & n'a rien de ridicule. Dans les dernieres, elle est naive & nous amuse à ses dépens. C'est ce qui m'a fait avancer que les Fables, où les animaux, les plantes, les êtres inanimés, parlent & agissent à notre maniere, sont peut-être les seules qui méritent le nom de Fables.

Ce n'est pas que dans ces sujets mêmes il n'y ait une sorte de vraisemblance à garder, mais elle est rélative au Poëte. Son caractère de naiveté une fois établi, nous devons trouver possible qu'il ajoute foi à ce qu'il raconte; & de-là vient la règle de suivre les mœurs ou réelles ou supposées. Son dessein n'est pas de nous persuader que le lion, l'âne & le renard ont parlé, mais d'en paroître persuadé lui-même; & pour cela, il faut qu'il observe les convenances, c'est-à-dire, qu'il fasse parler & agir le lion, l'âne & le renard, chacun suivant le caractère & les intérêts qu'il est supposé leur attribuer. Ainsi la règle de suivre les mœurs dans la Fable, est une suite de ce principe, que tout y doit concourir à nous persuader la crédulité

du Poéte. Mais il faut que cette crédulité soit amusante ; & c'est encore un des points où Lamotte s'est trompé. On voit que dans ces Fables il vise à être plaisant, & rien n'est si contraire au génie de ce Poëme :

Un homme avoit perdu sa femme,
Il veut avoir un perroquet.
Se console qui peut. Plein de la bonne dame,
Il veut du-moins chez lui remplacer son caquet.

Lafontaine évite avec soin tout ce qui a l'air de la plaisanterie ; s'il lui en échappe quelque trait, il a grand soin de l'émousser.

A ces mots l'animal pervers,
C'est le serpent que je veux dire.

Voilà une exellente épigramme ; & le Poëte s'en seroit tenu là, s'il avoit voulu être fin : mais il vouloit être, ou plûtôt il étoit naif. Il a donc achevé,

C'est le serpent que je veux dire,
Et non l'homme, on pourroit aisément s'y tromper.

De même, dans ces vers qui terminent la Fable du Rat solitaire :

Qui désignerai-je, à votre avis,
Par ce rat si peu secourable ?
Un Moine ? non, mais un Dervis.

Il ajoute :

Je suppose qu'un Moine est toujours charitable.

La finesse du style consiste à se laisser deviner ; la naiveté, à dire tout ce qu'on pense.

Lafontaine nous a fait rire, mais à ses dépens ; & c'est sur lui-même qu'il fait tomber le ridicule. Quand pour rendre raison de la maigreur d'une belette, il observe *qu'elle sortoit de maladie:* quand pour expliquer comment un cerf ignoroit une maxime de Salomon, il nous avertit que ce cerf n'avoit pas accoutumé de lire : quand pour nous prouver l'expérience d'un vieux rat, & les dangers qu'il avoit courus, il remarque qu'il avoit même perdu sa queue à la bataille : quand pour nous peindre la bonne intelligence des chiens & des chats, il nous dit :

Ces animaux vivoient entr'eux comme cousins ;

Cette union si douce & presque fraternelle.
Edifioit tous les voisins.

Nous rions, mais de la naiveté du Poéte, & c'est à ce piège si délicat que se prend notre vanité.

L'oracle de Delphes avoit, dit-on, conseillé à Esope de prouver des vérités importantes par des contes ridicules. Esope auroit mal entendu l'oracle, si au lieu d'être risible, il s'étoit piqué d'être plaisant.

Cependant comme ce n'est pas uniquement à nous amuser, mais sur-tout à nous instruire que la Fable est destinée, l'illusion doit se terminer au développement de quelque vérité utile. Je dis au developpement, & non pas à la preuve; car il faut bien observer que la Fable ne prouve rien. Quelque bien adapté que soit l'exemple à la moralité, l'exemple est un fait particulier, la moralité une maxime générale; & l'on sait que du particulier au général, il n'y a rien à conclure. Il faut donc que la moralité soit une vérité connue par elle-même, & à laquelle on n'ait besoin que de réfléchir pour en être per-

fondé. L'exemple contenu dans la Fable en est l'indication, & non la preuve : son but est d'avertir, & non de convaincre ; de diriger l'attention, & non d'entraîner le consentement ; de rendre enfin sensible à l'imagination ce qui est évident à la raison. Mais pour cela il faut que l'exemple méne droit à la moralité, sans diversion, sans équivoque ; & c'est ce que les plus grands maîtres semblent avoir oublié quelquefois :

La vérité doit naître de la fable.

Lamotte l'a dit, & l'a pratiqué ; il ne le cède même à personne dans cette partie. Comme elle dépend de la justesse & de la sagacité de l'esprit, & que Lamotte avoit supérieurement l'une & l'autre, le sens moral de ses Fables est presque toujours bien saisi, bien déduit, bien préparé. Nous en exceptons quelques-uns, comme celle de l'Estomac, celle de l'Araignée & du Pelican. L'Estomac pâtit de ses fautes ; mais s'ensuit-il que chacun soit puni des siennes ? Le même Auteur a fait voir le contraire dans la Fable du Chat & du Rat. En

tre le Pelican & l'Araignée, entre Codrus & Néron, l'alternative est-elle si pressante, qu'hésiter ce fût choisir? Et à la question, lequel d'eux voulez-vous imiter? n'est-on pas fondé à répondre: ni l'un ni l'autre? Dans ces deux Fables, sa moralité n'est vraie que par les circonstances; elle est fausse dès qu'on la donne pour un principe général.

Lafontaine s'est plus négligé que Lamotte sur le choix de la moralité; il semble quelquefois la chercher, après avoir composé sa Fable, soit qu'il affecte cette incertitude pour cacher jusqu'au bout le dessein qu'il avoit d'instruire; soit qu'en effet il se soit livré d'abord à l'attrait d'un tableau favorable à peindre, bien sûr que d'un sujet moral il est facile de tirer une réflexion morale.

Cependant sa conclusion n'est pas toujours également heureuse: le plus souvent profonde, lumineuse, intéressante & amenée par un chemin de fleurs; mais quelquefois aussi commune, fausse, ou mal déduite. Par exemple, de ce qu'un gland, & non pas une citrouille, tombe

ſur le nez de Garo, s'enſuit-il que tout ſoit bien ?

Jupin pour chaque état mit deux tables au
monde.
L'adroit, le vigilant, & le fort ſont aſſis
A la première, & les petits
Mangent leur reſte à la ſeconde.

Rien n'eſt plus vrai ; mais cela ne ſuit point de l'exemple de l'Araignée & de l'Hirondelle : car l'Araignée, quoiqu'adroite & vigilante, ne laiſſe pas de mourir de faim. Ne ſeroit-ce point pour déguiſer ce défaut de juſteſſe, que dans les vers que je viens de citer, Lafontaine n'oppoſe que les petits à l'adroit, au vigilant & au fort ? ſi au lieu des *petits*, il eût dit *le foible*, *le négligent & le mal-adroit* ; on eût ſenti que les deux dernieres de ces qualités ne convenoient point à l'Araignée. Dans la Fable des Poiſſons & du Berger, il conſeille aux Rois d'uſer de violence. Dans celle du Loup déguiſé en berger, il conclut :

Quiconque eſt loup, agiſſe en loup.

Si ce ſont-là des vérités, elles ne ſont rien moins qu'utiles aux mœurs. En géné-

ral, le respect de Lafontaine pour les Anciens, ne lui a pas laissé la liberte du choix dans les sujets qu'il en a pris; presque toutes ses beautés sont de lui, presque tous ses défauts sont des autres. Ajoutons que ses défauts sont rares, & tous faciles à éviter, & que ses beautés sans nombre sont peut-être inimitables.

Je ne puis trop exhorter les jeunes Poétes à étudier sa versification & son style, où les pédans n'ont sû relever que des négligences, & dont les beautés ravissent d'admiration les hommes de l'art les plus exercés & les hommes du goût les plus délicats.

Du reste, sans aucun dessein de louer ni de critiquer, ayant à rendre sensibles par des exemples les perfections & les défauts de l'art, je crois devoir puiser ces exemples dans les Auteurs les plus estimables pour deux raisons, leur célébrité & leur autorité; sans toutefois manquer dans mes critiques aux égards que je leur dois; & ces égards consistent à parler de leurs ouvrages avec une impartialité sérieuse & décente, sans fiel & sans dérision, méprisables recours des esprits vuides & des

unes basses. J'ai reconnu dans Lamotte une invention ingénieuse, une composition régulière, beaucoup de justesse & de sagacité. J'ai profité de quelques-unes de ses réflexions sur la Fable, & je renvoie encore le lecteur à son discours, comme à un morceau de Poëtique excellent à beaucoup d'égards. Mais avec la même sincérité, je me suis permis d'observer ses erreurs dans la théorie, & ses fautes dans la pratique, ou du-moins ce qui m'a paru tel. J'espère qu'on s'appercevra dans tout le cours de cet ouvrage, que je ne cherche que la vérité.

CHAPITRE XVIII.

De l'Eglogue.

CE Poëme est l'imitation des mœurs champêtres dans leur plus belle simplicité. On peut considérer les Bergers dans trois états: ou tels qu'ils ont été dans l'abondance & l'égalité du premier âge, avec la simplicité de la nature, la douceur de l'innocence, & la noblesse de la liber-

té : ou tels qu'ils sont devenus depuis que l'artifice & la force ont faits des esclaves & des maîtres ; réduits à des travaux dégoûtants & pénibles, à des besoins douloureux & grossiers à des idées basses & tristes : ou tels enfin qu'ils n'ont jamais été, mais tels qu'ils pouvoient être s'il avoient conservé assez long-tems leur innocence & leur loisir pour se polir sans se corrompre, & pour étendre leurs idées sans multiplier leurs besoins. De ces trois états le premier est vraisemblable, le second est réel, le troisième est possible. Dans le premier, le soin des troupeaux, les fleurs, les fruits, le spectacle de la campagne, l'émulation dans les jeux, le charme de la beauté, l'attrait physique de l'amour, partagent toute l'attention & tout l'intérêt des Bergers : une imagination riante, mais timide, un sentiment délicat, mais ingénu, règnent dans tous leurs discours : rien de réfléchi, rien de rafiné ; la nature enfin, mais la nature dans sa fleur : telles sont les moeurs des Bergers pris dans l'état d'innocence.

Mais ce genre étoit peu vaste. Les Poëtes s'y trouvant à l'étroit se sont répandus,

les uns, comme Théocrite, dans l'état de grossièreté & de bassesse; les autres, comme quelques-uns des Modernes, dans l'état de culture & de rafinement: les uns & les autres ont manqué d'unité dans le dessein, & se sont éloignés de leur but.

L'objet de la Poësie pastorale a été jusqu'à présent de présenter aux hommes l'état le plus heureux dont il leur soit permis de jouir, & de les en faire jouir en idée par le charme de l'illusion. Or l'état de grossièreté & de bassesse n'est point cet heureux état. Personne, par exemple, n'est tenté d'envier le sort de deux Bergers qui se traitent de voleurs & d'infâmes (Virgile Egl. 3.). D'un autre côté, l'état de rafinement & de culture ne se concilie pas assez dans notre opinion avec l'état d'innocence, pour que le mélange nous en paroisse vraisemblable. Ainsi, plus la Poësie pastorale tient de la rusticité ou du rafinement, plus elle s'éloigne de son objet.

Virgile étoit fait pour l'orner de toutes les graces de la nature; si au-lieu de mettre ses Bergers à sa place, il se fût mis lui-même à la place de ses Bergers. Mais

comme presque toutes ses Eglogues sont allégoriques, le fond perce à travers le voile & en altère les couleurs. A l'ombre des hêtres on entend parler de calamités publiques, d'usurpation, de servitude : les idées de tranquilité, de liberté, d'innocence, d'égalité disparoissent; & avec elles s'évanouit cette douce illusion, qui dans le dessein du Poéte devoit faire le charme de ses Pastorales.

» Il imagina des Dialogues allégoriques » entre des Bergers, afin de rendre ses » Pastorales plus intéressantes », a dit l'un des Traducteurs de Virgile. Mais ne confondons pas l'intérêt relatif & passager des allusions, avec l'intérêt essentiel & durable de la chose. Il arrive quelquefois que ce qui a produit l'un pour un tems, nuit dans tous les tems à l'autre.

Rien de plus délicat, de plus ingénieux que les Eglogues de quelques-uns de nos Poëtes : l'esprit y est employé avec tout l'art qui peut le déguiser. On ne sait ce qui manque à leur style pour être ingénu, mais on sent bien qu'il ne l'est pas : cela vient de ce que leurs Bergers pensent au lieu de sentir, & analysent au lieu de peindre.

Tout l'esprit de l'Eglogue doit être en sentimens & en images : on ne veut voir dans les Bergers que des hommes bien organisés par la nature, & à qui l'art n'ait point appris à composer leurs idées. Ce n'est que par les sens qu'ils sont instruits & affectés, & leur langage doit être comme le miroir où ces impressions se retracent. C'est-là le mérite dominant des Eglogues de Virgile.

Fortunate senex, hîc inter flumina nota
Et fontes sacros, frigus captadis opacum.

" Comme on suppose ses acteurs (a dit „ Lamotte en parlant de l'Eglogue) dans „ cette premiere ingénuité que l'art & le „ rafinement n'avoient point encore alté- „ rée, ils sont d'autant plus touchans „ qu'ils sont émus, & qu'ils raisonnent „ moins. Mais qu'on y prenne garde : „ rien n'est souvent si ingénieux que le „ sentiment ; non pas qu'il soit jamais re- „ cherché, mais parce qu'il supprime tout raisonnement „. Cette réflexion est très-fine & très-séduisante. Essayons d'y démêler le vrai. Le sentiment franchit le milieu des idées ; mais il embrasse des

rapports plus ou moins éloignés, suivant qu'ils sont plus ou moins connus : & ceci dépend de la réflexion & de la culture.

Quinault. Je viens de la voir : qu'elle est belle ! ....
Vous ne sauriez trop la punir.

Ce passage est naturel dans le langage d'un Héros, il ne le seroit pas dans celui d'un Berger.

Un Berger ne doit appercevoir que ce qu'apperçoit l'homme le plus simple sans réflexion & sans effort. Il est éloigné de sa Bergère; il voit préparer des jeux & il s'écrie:

Fontenelle. Quel jour ! quel triste jour ! & l'on songe à des fêtes.

Il croit toucher au moment où de barbares soldats vont arracher ses plants, & il se dit à lui-même :

Virgile. *Insere nunc, Melibœe, pyros ; pone ordine vites.*

La naïveté n'exclut pas la délicatesse : celle-ci consiste dans la sagacité du sentiment, & la nature la donne. Un vif intérêt rend attentif aux plus petites choses :

Fontenelle. Rien n'est indifférent à des cœurs bien épris.

Et comme les Bergers ne sont guère occupés que d'un objet, ils doivent naturellement s'y intéresser davantage. Ainsi, la délicatesse du sentiment est essentielle à la Poësie pastorale. Un Berger remarque que sa Bergère veut qu'il l'apperçoive lorsqu'elle se cache.

Et fugit ad salices, & se cupit ante videri. Virgile.

Il observe l'accueil qu'elle fait à son chien & à celui de son rival.

L'autre jour sur l'herbette
Mon chien vint te flatter;
D'un coup de ta houlette,
Tu sus bien l'écarter.
Mais quand le sien, cruelle,
Par hasard suit tes pas,
Par son nom tu l'appelles.
Non, tu ne m'aimes pas.

Combien de circonstances délicatement saisies dans ce reproche? C'est ainsi que les Bergers doivent développer tout leur esprit sur la passion qui les occupe davantage. Mais la liberté que leur en donne Lamotte, ne doit pas s'étendre plus loin.

On demande quel est le dégré de sentiment dont l'Eglogue est susceptible, &

quelles sont les images dont elle aime à s'embellir.

„ Les hommes, répond M. de Fonte-„ nelle, veulent être heureux, & ils vou-„ droient l'être à peu de frais. Il leur faut „ quelque mouvement, quelque agita-„ tion; mais un mouvement & une „ agitation qui s'ajustent, s'il se peut, „ avec la sorte de paresse qui les posséde: „ & c'est ce qui se trouve le plus heureu-„ sement du monde dans l'amour, pourvû „ qu'il soit pris d'une certaine façon. Il „ ne doit pas ombrageûx, jaloux, fu-„ rieux, desespéré; mais simple, tendre, „ délicat, fidéle, & pour se conserver „ dans cet état, accompagné d'espéran-„ ce: alors on a le cœur rempli, & non „ pas troublé, *&c.* „

» Nous n'avons que faire (dit Lamotte) „ de changer nos idées pour nous mettre „ à la place des Bergers amans; & à la „ scène & aux habits près, c'est notre „ portrait même que nous voyons. Le „ Poëte pastoral n'a donc pas de plus sûr „ moyen de plaire, que de peindre l'a-„ mour, ses délices, ses emportemens, „ & même son désespoir. Car je ne crois

„ pas que cet excès proposé à l'Eglogue ; „ & quoique ce soit le sentiment de M. „ de Fontenelle, que je regarderai tou„ jours comme mon maître, je fais gloire „ encore d'être son disciple dans la grande „ leçon d'examiner & de ne souscrire „ qu'à ce qu'on voit „. Je cite ce dernier trait, pour donner aux Gens de Lettres un exemple de noblesse & d'honnêteté dans la dispute.

Quant au fond de la question, il n'est pas bien décidé que les emportemens de l'amour soient dans le caractère des Bergers pris dans l'état d'innocence ; & nous confondons peut-être avec les mouvemens de la simple nature, les écarts de l'opinion & les rafinemens de la vanité. Mais en supposant que l'amour dans son principe naturel soit une passion fougueuse & cruelle, n'est-ce pas perdre de vûe l'objet de l'Eglogue, que de présenter les bergers dans ces violentes situations ? La maladie & la pauvreté affligent les bergers comme le reste des hommes. Cependant on écarte ces tristes images de la peinture de leur vie. Pourquoi ? parce qu'on se propose de peindre un état heureux. La

même raiſon doit en exclure les excès des paſſions. Si on veut peindre des hommes furieux & coupables, pourquoi les chercher dans les hameaux? pourquoi donner le nom d'Eglogues à des ſcènes de Tragédie? Chaque genre a ſon dégré d'intérêt & de pathétique. Celui de l'Eglogue ne doit être qu'une douce émotion. Eſt-ce à dire pour cela qu'on ne doive introduire ſur la ſcène que des bergers heureux & contens? Non: l'amour des bergers a ſes inquiétudes; leur ambition a ſes revers. Une bergère abſente ou infidéle, une gelée qui fait mourir les fleurs, un loup qui enlève une brebis chérie, ſont des objets de triſteſſe & de douleur pour un berger. Mais dans ſes malheurs même on admire la douceur de ſon état. Qu'il eſt heureux, dira un courtiſan, de ne ſouhaiter qu'un beau jour! Qu'il eſt heureux, dira un plaideur, de n'avoir que des loups à craindre! Qu'il eſt heureux, dira un ſouverain, de n'avoir que des moutons à garder!

Virgile a un exemple admirable du degré de chaleur auquel peut ſe porter l'a-

mour, ſans altérer la douce ſimplicité de la Poëſie paſtorale.

L'amour a toujours été la paſſion dominante de l'Eglogue, par la raiſon qu'elle eſt la plus naturelle aux hommes, & la plus familière aux bergers. Les Anciens n'ont peint de l'amour, que le phyſique: ſans doute en étudiant la nature, ils n'y ont trouvé rien de plus. Les Modernes y ont ajouté tous ces petits rafinemens, que la fantaiſie des hommes a inventés pour leur ſupplice; & il eſt au-moins douteux que la Poëſie ait gagné à ce mélange. Quoi qu'il en ſoit, la froide galanterie n'auroit dû jamais y prendre la place d'un ſentiment ingénu. Paſſons au choix des peintures.

Tous les objets que la nature peut offrir aux yeux des bergers, ſont du genre de l'Eglogue. Mais Lamotte a raiſon de dire, que quoique rien ne plaiſe que ce qui eſt naturel, il ne s'enſuit pas que tout ce qui eſt naturel doive plaire. Sur le principe déjà poſé, que l'Eglogue eſt le tableau d'une condition digne d'envie, tous les traits qu'elle pré-

fente doivent concourir à former ce tableau. De-là vient que les images grossières ou purement rustiques, doivent en être bannies ; de-là vient que les bergers ne doivent pas dire, comme dans Théocrite : « Je hais les renards qui „ mangent les figues ; je hais les escar„ bots qui mangent les raisins, *&c.* » De-là vient que les pêcheurs de Sannazar sont d'une invention malheureuse : la vie des pêcheurs n'offre que l'idée du travail, de l'impatience & de l'ennui. Il n'en est pas de même de la condition des laboureurs : leur vie, quoique pénible, présente l'image de la gayeté, de l'abondance & du plaisir. Le bonheur n'est incompatable qu'avec un travail ingrat & forcé. La culture des champs, l'espérance des moissons, la récolte des grains, les repas, la retraite, les danses des moissonneurs, présentent des tableaux aussi rians que les troupeaux & les prairies. Ces deux vers de Virgile en sont un exemple.

Thestilis & rapido fessis messoribus æstu
Allia, serpillumque herbas contundit olentes.

Qu'on introduise avec art sur la scène des bergers & des laboureurs, on verra quel agrément & quelle variété peuvent naître de ce mélange.

Scaliger exclut de l'Eglogue les bucherons, les vendangeurs, les moissonneurs, parce qu'ils ne parlent point en travaillant. Mais s'il eût connu les mœurs de la campagne, il eût vû que rien n'est plus gai que leur retour de l'ouvrage, & qu'une joie très-vive & très-pure éclate dans leurs repas. *Per hiemem vero* (dit le même) *ad focum finximus nos, novo modo, aniculas & puellas quæ VILLICA inscripsimus. Verum cum minus essent placita, merito abdicata sunt.* Ce n'est pas la faute du genre, & je conçois très-bien, moi qui vais quelquefois aux veillées de village, que de ce qui s'y passe & de ce qu'on y dit, un homme qui auroit la touche délicate, feroit de très-jolis tableaux.

Tout Poëme sans dessein est un mauvais Poëme. Lamotte, pour le dessein de l'Eglogue, veut qu'on choisisse d'abord une vérité digne d'interesser le cœur & de satisfaire l'esprit, & qu'on

imagine ensuite une conversation de bergers, ou un évènement pastoral, où cette vérité se développe. Sans doute on peut, suivant ce dessein, faire une Eglogue excellente; & ce développement d'une verité particulière, seroit un mérite de plus. Mais il est une vérité générale qui suffit au dessein & à l'intérêt de l'Eglogue. Cette vérité, c'est l'avantage d'une vie douce, tranquille & innocente, telle qu'on peut la goûter en se rapprochant de la nature, sur une vie mêlée de trouble, d'amertume & d'ennuis, telle que l'homme l'éprouve depuis qu'il s'est forgé de vains désirs, de faux intérêts, & des besoins chimériques.

La Fable doit renfermer une moralité: & pourquoi? Parce que le matériel de la Fable est hors de toute vraissemblance. Mais l'Eglogue a sa vraissemblance & son intérêt en elle-même, & l'esprit se repose agréablement sur le sens littéral qu'elle lui présente, sans y chercher un sens mystérieux.

Le tableau de la cinquiéme Eglogue de Guesner, a-t-il besoin d'être allégorique

que pour être touchant ? C'eſt un jeune berger qui revenant le ſoir dans ſa cabane, trouve ſous un berceau de pampre ſon vieux pere, qui, ſur un banc de gaſon, dort tranquillement au clair de la Lune. Le jeune homme, les bras croiſés, ſe tint long-tems immobile dans cette poſture; ſes yeux étoient attachés ſur ſon pere; ſeulement il regardoit de tems en tems le ciel à-travers le feuillage, & des larmes de joie couloient ſur ſes joues. O toi, dit-il, que j'honore le plus après les dieux, mon pere, comme tu repoſes doucement! que le ſommeil du juſte eſt ſerein! Tu as ſans doute porté tes pas chancelans hors de la cabane, pour célébrer le ſoir par de ſaintes prieres; & je ſuis bien sûr que tu as prié pour moi. Que je ſuis heureux! les dieux écoutent les vœux de mon pere: & ſans cela notre cabane ſeroit-elle un aſyle ſi fortuné, ſeroit-elle ombragée par des rameaux courbés ſous leurs fruits? quelle autre voix attire la bénédiction du ciel ſur nos troupeaux & ſur les fruits de nos champs? Lorſque ſatisfait de mes foibles ſoins pour le ſoulagement

de ta vieilleſſe, tu verſes des larmes d'amour; lorſqu'élevant tes regards vers le ciel tu me bénis d'un air content; ah, mon pere, de quel ſentiment je ſuis pénétré! Encore aujourd'hui te retirant de mes bras pour aller hors de la cabane te ranimer à la chaleur du Soleil, & contemplant autour de toi le troupeau bondiſſant ſur l'herbe, les arbres chargés de fruits, & la fertilité répandue ſur toute la contrée; Mes cheveux, diſois-tu, ſont blanchis dans la joie: chère campagne, ſois bénie à jamais: je ſens que mes yeux affoiblis n'ont pas long-tems à te parcourir, & dans peu je vais te quitter pour des campagnes encore plus heureuſes. Ah, mon pere! ah, mon meilleur ami! je vais donc bientôt me voir privé de toi. Hélas! j'érigerai un autel à côté de ta tombe; & toutes les fois qu'il me luira un jour propice où j'aurai pû faire du bien à quelque infortuné, ô mon pere! je répandrai du lait & des fleurs ſur ce monument, *&c.* Voilà certainement un genre de bergerie qui vaut bien celui de Racan, & que M. de Fontenelle lui-même eût préféré à celui de ſes Eglogues.

L'Eglogue en changeant d'objet, peut changer aussi de genre. On ne l'a considérée jusqu'ici que comme le tableau d'une condition digne d'envie ; ne pourroit-elle pas être aussi la peinture d'un état digne de pitié ? en seroit-elle moins utile ou moins intéressante ? Elle peindroit d'après nature des mœurs grossières & de tristes objets ; mais ces images, vivement exprimées, n'auroient-elles pas leur beauté, leur pathétique, & sur-tout leur bonté morale ?

Ce genre sera triste, je l'avoue ; mais la tristesse & l'agrément ne sont point incompatibles. On n'auroit ce reproche à essuyer que des esprits froids & superficiels, espèces de critiques qu'on ne doit jamais compter pour rien. On peut craindre aussi que ce genre ne manque de délicatesse & d'élégance ; mais pourquoi ? Les paysans de Lafontaine ne parlent-ils pas le langage de la nature ; & ce langage n'a-t-il point une élégante simplicité ?

Y a-t-il rien de plus touchant que la peinture des calamités que ce Poéte divin a décrites dans la Fable du Paysan

du Danube? & dans ce tableau de Greuse (a), dont les yeux & l'ame ne sont jamais rassasiés, tout n'est-il pas d'un goût exquis, quoique dans la simple nature? Ne lit-on pas sur le visage de ce pere vénérable & tendre, dans les yeux de cette bonne mere, sur le front timide de cette jeune épouse, une Eglogue d'un genre mille fois supérieur à toutes les Pastorales modernes?

Il n'y a qu'une sorte d'objets qui doivent être bannis de la Poésie, comme de la Peinture : ce sont les objets dégoûtans; & la rusticité peut ne pas l'être. Qu'une bonne paysanne reprochant à ses enfans leur lenteur à puiser de l'eau, & à allumer du feu pour préparer le repas de leur pere, leur dise : " Savez-„ vous, mes enfans, que dans ce mo-„ ment même, votre pere courbé sous „ le poids du jour, force une terre in-„ grate à produire dequoi vous nour-„ rir? Vous le verrez revenir ce soir ac-„ cablé de fatigue, dégouttant de sueur, „ *&c.* „ Cette Eglogue sera aussi touchante que naturelle.

(a) Il est connu sous le nom de *la dot*.

J'écrivois ces réflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avois conçu ; & s'ils parviennent à donner plus au moral & moins au détail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fecond, & infiniment plus naturel & plus moral que celui de la galanterie champêtre.

L'Eglogue est un récit, ou un entretien, ou un mélange de l'un & de l'autre. Dans tous les cas, elle doit être absolue dans son plan, c'est-à-dire, ne laisser rien à désirer dans son commencement, dans son milieu, ni dans sa fin : règle contre laquelle peche toute Eglogue, dont les personnages ne savent à quel propos ils commencent, continuent, ou finissent de parler.

Dans l'Eglogue en recit, ou c'est le Poéte, ou c'est l'un de ses bergers qui raconte. Si c'est le Poéte il lui est permis de donner à son style un peu plus l'élégance & d'éclat : mais il n'en doit prendre les ornemens que dans les mœurs & les objets champêtres ; il ne doit être

lui-même que le mieux inſtruit, & le plus ingénieux des bergers. Si c'eſt un Berger qui raconte, le ſtyle & le ton de l'Eglogue en récit ne différe en rien du ſtyle & du ton de l'Eglogue dialoguée. Dans l'une & l'autre, il doit être un tiſſu d'images familieres, mais choiſies, c'eſt-à-dire, ou gracieuſes ou touchantes. C'eſt-là ce qui met les Paſtorales anciennes ſi fort au-deſſus des modernes. Il n'eſt point de galerie ſi vaſte, qu'un Peintre habile ne pût orner avec une ſeule des Églogues de Virgile.

Si l'on ſe rappelle ce que j'ai dit du ſtyle figuré, on ſentira que c'eſt le langage naturel de l'Églogue. Un ruiſſeau ſerpente dans la prairie; le berger ne pénétre point la cauſe phyſique de ſes détours: mais attribuant au ruiſſeau un penchant analogue au ſien, il ſe perſuade que c'eſt pour careſſer les fleurs, & couler plus long-tems autour d'elles, que le ruiſſeau s'égare & prolonge ſon cours. Un berger ſent épanouir ſon ame au retour de ſa bergère: les termes abſtraits lui manquent pour exprimer ce ſentiment; il a recours aux images ſen-

ſibles : l'herbe que ranime la roſée, la nature renaiſſante au lever du Soleil, les fleurs écloſes au premier ſouffle du zéphir, lui prêtent les couleurs les plus vives pour exprimer ce qu'un Métaphyſicien auroit bien de la peine à rendre. Telle eſt l'origine du langage figuré, le ſeul qui convienne à la Paſtorale, par la raiſon qu'il eſt le ſeul que la nature ait enſeigné.

CHAPITRE XIX.

De l'Elégie.

L'ÉLEGIE dans ſa ſimplicité touchante & noble, réunit tout ce que la Poéſie a de charmes : l'imagination & le ſentiment. C'eſt cependant, depuis la renaiſſance des Lettres, l'un des genres de Poéſie qu'on a le plus négligé. On y a même attaché l'idée d'une triſteſſe fade ; & il eſt des exemples d'après leſquels on devoit en juger ainſi. Mais on en conçoit plus d'eſtime, lorſqu'on la voit dans la nature ou dans les modè-

les de l'antiquité. Il n'y a point en Poésie de genre plus libre ni plus varié que celui de l'Elégie : grave ou légère, passionnée ou tranquille, riante ou plaintive à son gré ; il n'est point de ton, depuis l'héroïque jusqu'au familier, qu'il ne lui soit permis de prendre. Properce y a décrit en passant la formation de l'Univers ; Tibulle, les tourmens du Tartare : l'un & l'autre en ont fait des tableaux dignes tour-à-tour de Raphaël, du Correge, & de l'Albane. Ovide ne cesse d'y jouer avec les fléches de l'Amour.

Cependant pour en déterminer le caractère par quelques traits plus marqués, je la divise en trois genres : le passionne, le tendre & le gracieux.

Dans tous les trois, elle prend également le ton de la douleur, & de la joie ; car c'est sur-tout dans l'Elégie que l'amour est un enfant qui pour rien s'irrite & s'appaise, qui pleure & rit en même tems. Par la même raison, le tendre, le passionné, le gracieux, ne sont pas des genres incompatibles dans l'Elégie amoureuse ; mais dans leur mélange, il y a des nuances, des passa-

ges, des gradations à ménager. Dans la même situation où l'on dit *torqueor infelix*, on ne doit pas comparer la rougeur de sa maîtresse convaincue d'infidélité, *à la couleur du ciel au lever de l'aurore, à l'éclat des roses parmi les lys*, &c. (*a*) Au moment où l'on crie à ses amis : *Enchaînez-moi, je suis un furieux, j'ai battu ma maîtresse*, on ne doit penser *ni aux fureurs d'Oreste, ni à celles d'Ajax*. (*b*) Que les écarts sont bien plus naturels dans Properce ! " On m'enlève ce „ que j'aime (dit-il à son ami) & tu „ me défends les larmes ! Il n'y a d'in„ jures sensibles qu'en amour..... C'est „ par-là qu'ont commencé les guerres, c'est „ par-là qu'a péri Troie.... Mais pour„ quoi recourir à l'exemple des Grecs ? „ C'est toi, Romulus, qui nous as don„ né celui du crime : en enlevant les „ Sabines, tu appris à tes neveux à nous „ enlever nos amantes, *&c*. (*c*)

En général, le sentiment domine dans le genre passionné ; c'est le caractère de

(*a*) Ovid. Amor. L. II. Eleg. 5.
(*b*) *Idem*. L. I. Eleg. 7.
(*c*) Prop. L. II. Eleg. 7.

Properce : l'imagination domine dans le gracieux ; c'eſt le caractère d'Ovide. Dans le premier, l'imagination modeſte & ſoumiſe ne ſe joint au ſentiment que pour l'embellir, & ſe cache en l'embelliſſant, *ſubſequiturque*. Dans le ſecond, le ſentiment humble & docile ne ſe joint à l'imagination que pour l'animer, & ſe laiſſe couvrir des fleurs qu'elle répand à pleines mains. Un coloris trop brillant refroidiroit l'un, comme pathétique trop fort obſcurciroit l'autre.

La paſſion rejette la parure des graces, les graces ſont effrayées de l'air ſombre de la paſſion ; mais une émotion douce ne les rend que plus touchantes & plus vives. C'eſt ainſi qu'elles règnent dans l'Élégie tendre ; & c'eſt le genre de Tibulle.

C'eſt pour avoir donné à un ſentiment foible le ton du ſentiment paſſionné, que l'Elégie eſt devenue fade. Rien n'eſt plus inſipide qu'un déſeſpoir de ſang froid. On a cru que le pathétique étoit dans les mots ; il eſt dans les tours & dans les mouvemens du ſtyle.

Ce regret de Properce, après s'être éloigné de Cinthie,

Nonne fuit melius dominæ pervincere mores?

ce regret, dis-je, seroit froid. Mais combien la réflexion l'anime?

Quamvis dura, tamen rara puella fuit.

C'est une étude bien intéressante que celle des mouvemens de l'ame dans les Elégies de ce Poéte & de Tibulle son rival! « Je veux (dit Ovide) que quel-» que jeune homme blessé des mêmes » traits que moi, reconnoisse dans mes » vers tous les signes de sa flamme, & » qu'il s'écrie après un long étonnement: » qui peut avoir appris à ce Poéte à si » bien peindre mes malheurs! » C'est la règle générale de la Poésie pathétique, Ovide la donne; Tibulle & Properce la suivent, & la suivent bien mieux que lui.

Quelques Poétes modernes se sont persuadé que l'Elégie plaintive n'avoit pas besoin d'ornemens: non sans doute, lorsqu'elle est passionnée. Une amante éperdue n'a pas besoin d'être parée pour at-

tendrir en sa faveur : son desordre, son égarement, sa pâleur de son visage, les ruisseaux de larmes qui coulent de ses yeux, sont les armes de sa douleur ; & c'est avec ces traits que la pitié nous pénètre. Il en est ainsi de l'Elégie passionnée.

Mais une amante qui n'est qu'affligée, doit réunir pour nous émouvoir les charmes de la beauté, la parure, ou plûtôt le négligé des graces. Telle doit être l'Elégie tendre, semblable à Corine au moment de son réveil :

Sæpe etiam non dùm digestis mane capillis,
Purpureo jacuit semisupina thoro ;
Tumque fuit neglecta decens.

Un sentiment tranquille & doux, tel qu'il règne dans l'Elégie tendre, a besoin d'être nourri sans cesse pas une imagination vive & féconde. Qu'on se figure une personne triste & rêveuse qui se promène dans une campagne, où tout ce qu'elle voit lui retrace l'objet qui l'occupe sous mille faces nouvelles : telle est dans l'Elégie tendre la situation de l'ame à l'égard de l'imagination. Quels

tableaux ne ſe fait-on pas dans ces douces rêveries ? « Tantôt on croit voyager » ſur un vaiſſeau avec ce qu'on aime ; » on eſt expoſé à la même tempête ; on » dort ſur le même rocher & à l'ombre » du même arbre ; on ſe deſaltére à la » même ſource ; ſoit à la poupe, ſoit » à la proue du navire, une planche » ſuffit pour deux ; on ſouffre tout avec » plaiſir : qu'importe que le vent du mi- » dî, ou celui du nord enfle la voile, » pourvû qu'on ait les yeux attachés ſur » les yeux de ſon amante ? Jupiter em- » braſſeroit le vaiſſeau, on ne trembleroit » que pour elle (*a*) ». Tantôt on ſe peint ſoi-même expirant : « on tient d'une dé- » faillant main la main d'une amante » éplorée ; elle ſe précipite ſur le lit où » l'on meurt ; elle ſuit ſon amant juſques » ſur le bûcher ; elle couvre ſon corps » de baiſers mêlés de larmes ; on voit » les jeunes garçons & les jeunes filles » revenir de ce ſpectacle les yeux baiſſés » & mouillés de pleurs ; on voit ſa maî- » treſſe s'arrachant les cheveux, & ſe dé- » chirant les joues ; on la conjure de ne

(*a*) Properce L. II. Eleg. 28.

» pas affliger les mânes de ſon amant, » & de modérer ſon deſeſpoir (*a*).

C'eſt ainſi que dans l'Elégie tendre, le ſentiment doit être ſans ceſſe animé par les tableaux que l'imagination lui préſente. Ecoutez Ovide ſur la mort de Tibulle :

Ecce puer veneris fert everſamque pharetram,
Et fractos arcus & ſine luce facem.
Aſpice demiſſis ut eat miſerabilis alis,
Pectoraque infeſtâ tundat aperta manu.
Excipiuut lacrymas ſparſi per colla capilli,
Oraque ſingultu concutiente ſonant (b).

Il n'en eſt pas de même de l'Elégie paſſionnée ; l'objet préſent y remplit toute l'ame : la paſſion ne rêve point.

On peut entrevoir quel eſt le ton du ſentiment dans Tibulle & dans Properce, par les morceaux que j'en ai indiqués, n'ayant pas oſé les traduire. Mais ce n'eſt qu'en les liſant dans l'original, qu'on peut ſentir le charme de leur ſtyle : tous deux faciles avec préciſion, véhémens avec douceur, pleins de naturel, de dé-

(*a*) Tibulle L. I. Eleg. 1.
(*b*) Amor. L. III. Eleg. 8.

licateſſe & de graces. Quintilien regarde Tibulle comme le plus élégant & le plus poli des Poëtes élégiaques Latins : cependant il avoue que Properce a des partiſans qui le préférent à Tibulle ; & j'avoue que je ſuis de ce nombre. A l'égard du reproche qu'il fait à Ovide d'être ce qu'il appelle *laſcivior* ; ſoit que ce mot-là ſignifie *moins châtié* ou *plus diffus*, ou *trop livré à ſon imagination*, trop amoureux de ſon bel eſprit, *nimium amator ingenii ſui*, ou *d'une molleſſe trop négligée dans ſon ſtyle* (car on ne ſauroit l'entendre comme le *laſciva puella* de Virgile) ; ce reproche, dans tous les ſens, eſt également fondé : auſſi Ovide n'a-t-il excellé que dans l'Elégie gracieuſe, où le génie eſt plus en liberté.

Aux traits dont Ovide s'eſt peint à lui-même l'Elégie amoureuſe, on peut juger du ſtyle & du ton qu'il lui donne.

Venit odoratos Elegia nexa capillos.

. . . .

Forma decens, veſtis tenuiſſima, cultus amantis.

. . . . . . *Limis ſubriſit ocellis.*

Fallor ? an in dextrâ myrtbea virga fuit.

Il y prend quelquefois le ton plaintif; mais ce ton-là même est un badinage.

Croyez qu'il est des dieux sensibles à l'injure.
Après mille sermens Corine se parjure;
En a-t-elle perdu quelqu'un de ses attraits?
Ses yeux sont-ils moins beaux, son teint est-il moins frais?
Ah! ce dieu, s'il en est, sans doute aime les belles;
Et ce qu'il nous défend n'est permis que pour elles.

L'Amour avec ce front riant & cet air leger, peut-être aussi ingénieux, aussi brillant que l'on veut. La parure sied bien à la Coquetterie; c'est elle qui peut avoir les cheveux entrelacés de roses. On en voit un modèle charmant dans la seconde Elégie des amours d'Ovide: » Me voilà vaincu, dit le Poéte à l'A- » mour, je tens les mains à tes chaînes. » Tu peux te couronner de myrthe & » atteler les colombes de ta mere: je te » vois déja sur ton char, dirigeant ces » oiseaux dociles, au milieu de tout un » peuple qui célébre ton triomphe. A ta » suite je vois marcher une multitude de » jeunes filles & de jeunes garçons; &

» moi, ton nouveau captif, je paroîtrai » aussi chargé de fers & montrant ma » blessure encore vive. Tu traîneras après » toi la Sagesse, les mains liées derrière » le dos, & avec elle tout ce ose te ré- » sister. Tu auras pour compagnes les » douces Caresses, & la Terreur & la » Fureur qui par-tout marchent sous tes » drapeaux : c'est avec elle que tu domp- » tes & les hommes & les dieux mêmes : » tu serois foible & désarmé sans elles. » Cependant ta mere enchantée, con- » templant du haut des Cieux cette mar- » che triomphante, t'applaudira, & ses » belles mains semeront les roses sur ton » passage. Conserve - moi donc pour ce » triomphe ; n'accable point un cœur » soumis. Imite César ton parent : il sait » vaincre, mais il tend aux vaincus la » même main qui les a domptés. (a).

Tibulle & Properce, rivaux d'Ovide dans l'Elégie gracieuse, l'ont ornée comme lui de tous les trésors de l'imagination : dans Tibulle le portrait d'Apollon qu'il voit en songe ; dans Properce, la peinture des Champs Elisées ; dans Ovi-

(a) Amor. L. I. Eleg. 2.

de, le triomphe de l'Amour dont je viens de donner une esquisse, sont des tableaux ravissans. Ainsi donc l'Elégie doit être parée de la main des Graces toutes les fois qu'elle n'est pas animée par la passion, ou attendrie par le sentiment; & c'est à quoi les Modernes n'ont pas assez réfléchi. Chez eux le plus souvent l'Elégie est froide & négligée, & par conséquent ennuyeuse.

Je n'ai encore parlé ni des Héroïdes d'Ovide, qu'on doit mettre au rang des Elégies passionnées, ni de ses Tristes dont son exil est le sujet, & que l'on doit compter parmi les Elégies tendres.

Sans ce libertinage d'esprit, cette abondance d'imagination qui refroidit presque par tout le sentiment dans les vers d'Ovide, ses Héroïdes seroient à côté des plus belles Elégies de Properce & de Tibulle. On est d'abord surpris d'y trouver plus de pathétique & d'intérêt que dans les Tristes. En effet il semble qu'un Poéte doit être plus émû & plus capable d'émouvoir en déplorant son sort, qu'en plaignant les malheurs d'un personnage imaginaire. Cependant Ovide a de la

chaleur, lorſqu'il ſoupire au nom de Pénélope après le retour d'Ulyſſe ; il eſt glacé lorſqu'il ſe plaint lui-même des rigueurs de ſon exil, à ſes amis & à ſa femme. La première raiſon qui ſe préſente de la foibleſſe de ſes derniers vers eſt celle qu'il en donne lui-même :

Da mihi Mœoniden, & tot circumſpice caſus ;
Ingenium tantis excidet omne malis.

Mais le malheur qui émouſſe l'eſprit, qui affaiſſe l'imagination, & qui énerve les idées, ſemble devoir attendrir l'ame & remuer le ſentiment : or c'eſt le ſentiment qui eſt la partie foible de ſes Elégies, tandis qu'il eſt la partie dominante de ſes Héroïdes. Pourquoi cela ? parce que la chaleur de ſon génie étoit dans ſon imagination, & qu'il s'eſt peint les malheurs des autres bien plus vivement qu'il n'a reſſenti les ſiens. Une preuve qu'il les reſſentoit foiblement, c'eſt qu'il les a mis en vers :

Les foibles déplaiſirs s'amuſent à parler,
Et quiconque ſe plaint, cherche à ſe conſoler.

A plus forte raiſon quiconque ſe plaint en cadence. Cependant il ſemble ridicu-

le de prétendre qu'Ovide éxilé de Rome dans les déſerts de la Scythie, ne fût point pénétré de ſon malheur ; mais qu'on liſe pour s'en convaincre, cette Elégie où il ſe compare à Ulyſe ; que d'eſprit, & combien peu d'ame ! Oſons le dire à l'avantage des Lettres : le plaiſir de chanter ſes malheurs en étoit le charme : il les oublioit en les racontant : il en eût été accablé s'il ne les eût pas écrits ; & ſi l'on demande pourquoi il les a peints froidement, c'eſt parce qu'il ſe plaiſoit à les peindre.

Mais lorſqu'il veut exprimer la douleur d'un autre, ce n'eſt plus dans ſon ame, c'eſt dans ſon imagination qu'il en puiſe les couleurs : il ne prend plus ſon modèle en lui-même, mais dans les poſſibles : ce n'eſt pas ſa manière d'être, mais ſa manière de concevoir qui ſe reproduit dans ſes vers ; & la contention du travail qui le dérobe à lui même, ne fait que lui repréſenter plus vivement un perſonnage ſuppoſé. Ainſi Ovide eſt plus Briſéis ou Phédre dans les *Héroïdes*, qu'il n'eſt Ovide dans les *Triſtes*.

Toutefois autant l'imgination diſſipe &

affoiblit dans le Poëte le ſentiment de ſa ſituation préſente, autant elle approfondit les traces de ſa ſituation paſſée. La mémoire eſt la nourrice du génie. Pour peindre le malheur il n'eſt pas beſoin d'être malheureux, mais il eſt bon de l'avoir été

Une comparaiſon va rendre ſenſible la raiſon que j'ai donnée de la froideur d'Ovide dans les *Triſtes* : c'eſt je crois une bonne façon d'étudier l'art que de voir travailler les maîtres.

Un Peintre affligé ſe voit dans un miroir ; il lui vient l'idée de ſe peindre dans cette ſituation touchante : doit-il continuer à ſe regarder dans la glace, ou ſe peindre de mémoire après s'être vû la première fois ? S'il continue de ſe voir dans la glace, l'attention à bien ſaiſir le caractère de ſa douleur & le déſir de le bien rendre, commencent à en affoiblir l'expreſſion dans le modèle. Ce n'eſt rien encore : il trace les premierr traits ; il voit qu'il prend la reſſemblance ; il s'en applaudit ; le plaiſir du ſuccès ſe gliſſe dans ſon ame, ſe mêle à ſa douleur, en en adoucit l'amertume ; les mêmes changemens s'opèrent ſur ſon viſage, & le mi-

roir les lui répéte; mais le progrès en est insensible : il copie sans s'appercevoir qu'à chaque instant ce n'est plus le même visage Enfin de nuance en nuance, il se trouve avoir fait le portrait d'un homme content. Il veut revenir à sa première idée ; il corrige, il retouche, il recherche dans la glace l'expression de la douleur ; mais la glace ne lui rend plus qu'une douleur étudiée, qu'il peint froide comme il la voit. N'eût-il pas mieux réussi à la rendre, s'il l'eût copiée d'après un autre, ou si l'imagination & la mémoire lui en avoit rappellé les traits ?

C'est ainsi qu'Ovide a manqué la nature en voulant l'imiter d'après lui-même.

Mais, dira-t-on, Properce & Tibulle ont si bien exprimé leur situation présente, même dans la douleur ! Oui, sans doute, & c'est le propre du sentiment qui les inspiroit, de redoubler par l'attention qu'on donne à le peindre. L'imagination est le siége de l'Amour ; c'est-là que ses feux s'allument, s'entretiennent, & s'irritent ; & c'est-là que les Poëtes élégiaques en ont puisé les couleurs. Il n'est donc pas étonnant qu'ils soient plus tendres, à propor-

tion qu'ils s'échauffent davantage l'imagination ſur l'objet de leur tendreſſe, & plus ſenſibles à ſon infidélité ou à ſa perte, à meſure qu'il s'en éxagèrent le prix. Si Ovide avoit été amoureux de ſa femme, la ſixiéme Elégie du premier Livre des Triſtes ne ſeroit pas compoſée de froids éloges & des vaines comparaiſons. La fiction tient lieu aux Amans de la réalité; & les plus paſſionnés n'adorent ſouvent que leur propre ouvrage, comme le Sculpteur de la fable. Il n'en eſt pas ainſi d'un malheur réel, comme l'exil & l'infortune : le ſentiment en eſt fixe dans l'ame : c'eſt une douleur que chaque inſtant, que chaque objet reproduit, & dont l'imagination n'eſt ni le ſiége ni la ſource. Il faut donc ſi l'on parle de ſoi-même, parler d'amour dans l'Elégie pathétique.

On peut bien y faire gemir une mere, une ſœur, un ami tendre; mais ſi l'on eſt cet ami, cette mere, ou cette ſœur, on ne fera point d'Élégie, ou l'on s'y peindra foiblement.

Je ne parle point des Elégies modernes. Les meilleures ſont conues ſous d'autres titres, comme les Idyles de Madame

Deshoullières aux moutons, aux fleurs; &c. modèles de l'Elégie dans le genre gracieux; les vers de M. de Voltaire sur la mort de Mademoiselle le Couvreur, modèle plus parfait encore de l'Elégie passionné, & auquel Tibulle & Properce lui-même n'ont peut-être rien à opposer.

La fontaine qui se croyoit amoureux, a voulu faire des Elégies tendres; elles sont au-dessous de lui. Mais celle qu'il a faite sur la disgrace de son protecteur, adrésée aux Nymphes de Vaux, est un chef-d'œuvre de Poësie, de sentiment, & d'éloquence. M. Fouquet, du fond de sa prison, inspiroit à Lafontaine de vers sublimes, tandis qu'il n'inspiroit pas même la pitié à ses amis: leçon bien frappante pour les Grands, & bien glorieuse pour les Lettres!

Du reste, les plus beaux traits de cette Elégie de Lafontaine sont aussi bien exprimés dans la première du troisiéme Livre des Tristes, & n'y sont pas aussi touchans, Pourquoi? parce qu'Ovide parle pour lui, & Lafontaine pour un autre. C'est encore un des privilèges de l'amour de pouvoir être humble & suppliant sans bassesse;

mais

mais ce n'est qu'à lui qu'il appartient de flatter la main qui le frappe. On peut être enfant aux génoux de Corine ; mais il faut être homme devant l'Empereur.

CHAPITRE XX.

Du Poëme Didactique.

CE Poëme est un tissu de préceptes. Il a pour objet les Sciences, les Arts, ou les mœurs : les Sciences, comme le Poëme de Lucrèce sur la nature ; les Arts, comme les Géorgiques de Virgile, la Poétique d'Horace & celle de Boileau, le Poëme de M. Watelet sur la Peinture, &c. les mœurs, comme les Epîtres d'Horace, & les Discours philosophiques de M. de Voltaire.

La facilité qu'on a de se graver dans la mémoire des maximes enchassées dans la mesure d'un vers, & de se les rappeller aisément à l'aide de la rime ou de la cadence, fait l'avantage de ce Poëme : ajoûtez-y l'attrait que donnent l'harmonie & le coloris à une étude qui quel-

quefois feroit pénible par elle-même.

Il faut bien fe fouvenir que le Poëme didactique n'eft un Poëme que par les détails. La Poëfie eft l'art de peindre à l'efprit : ou elle peint les objets fenfibles, ou elle peint l'ame elle-même, ou elle peint les idées abftraites qu'elle revêt de forme & de couleur. Ce principe une fois établi, tout difcours qui peint vivement mérite le nom de Poëme; mais il n'eft Poëme qu'autant qu'il peint. Et comment peindre des préceptes, me direz-vous ? avec les couleurs naturelles de leur objet, s'il tombe fous les fens; & avec des couleurs étrangères, mais analogues, fi leur objet n'eft pas fenfible. Les Géorgiques d'un bout à l'autre font un modèle du premier genre; les Difcours de M. de Voltaire font un modèle du fecond.

Il faut labourer au printems, (dit Virgile), & voici comment il l'exprime :

Vere novo, gelidus canis cum montibus humor
Liquitur, & zephiro putris fe gleba refolvit;
Depreffo incipiat jam tum mihi taurus aratro
Ingemere, & fulco attritus fplendefcere vomer.

Tout homme peut-être heureux, (dit M.

de Voltaire), & ſon bonheur dépend de lui : voilà l'idée ; voici l'image.

Le bonheur eſt le port où tendent les humains.
Les écueils ſont fréquens, les vents ſont
incertains.
Le ciel, pour aborder cette rive étrangère,
Accorde à tout mortel une barque légère.
Ainſi que les dangers les ſecours ſont égaux.
Qu'importe, quand l'orage a ſoulevé les flots,
Que ta poupe ſoit peinte & que ton mât
déploie
Une voile de pourpre & des cables de ſoie ?
L'art du pilote eſt tous, *&c.*

Tel eſt le ſtyle du Poëme didactique. Ce n'eſt pas qu'il faille rejetter une expreſſion ſimple, lorſqu'elle eſt juſte, lumineuſe & ſonore, & qu'elle enferme une penſée heureuſe dans un vers qui plait à l'oreille : dans un Poëme tout n'eſt pas Poéſie ; mais alors c'eſt par la ſeule harmonie que le Poéte ſe diſtingue ; & à la longue ce n'eſt pas aſſez de l'harmonie ſans le coloris. Evitez donc un ſujet aride & dont les détails épineux ne ſont pas ſuſceptibles d'images. Plus le ſujet abonde en deſcriptions & en peintures animées, plus il eſt riche & avan-

tageux. Il eſt rare que les mouvemens de l'enthouſiaſme & de l'éloquence paſſionnée y ſoient placés naturellement. La fiction en eſt preſque bannie, & ſi on l'y admet ce n'eſt qu'en épiſode. Ce Poëme ne peut donc ſe ſoutenir que par la richeſſe & la variété du fond. Il y a un ſujet ſublime qu'on a manqué & qui attend un homme de génie.

De tous les Poëmes didactiques le moral eſt celui qui peut le mieux ſe paſſer d'ornemens, parce qu'il préſente ſans ceſſe le miroir à l'homme, que cette peinture eſt vivante & variée par eſſence, & que l'homme ſe plaît à s'y voir; ſoit en bien, avec ſes vertus, ſes talens, ſa bonté naturelle; ſoit en mal avec ſes foibleſſes, ſes vices & ſes travers.

Mais s'il eſt permis au Poëme didactique d'attaquer les vices & les ridicules de l'humanité, ce n'eſt jamais qu'en général. La ſatyre perſonnelle eſt odieuſe & attente à la ſociété. Nul homme n'eſt par les loix Juge & Cenſeur de ſes ſemblables. Si ce droit pouvoit être accordé à quelqu'un, ce ſeroit à l'homme vertueux & ſage, ſans fiel, ſans préjugés,

ſans paſſions ; & ce ſont communément les plus injuſtes, les plus paſſionnés, les plus méchans des hommes qui ſe chargent de cet emploi.

Quant au Poéte qui ſans nommer, ſans déſigner perſonne, couronne la vertu d'une main & de l'autre lance des traits au vice, c'eſt un Citoyen courageux dont les talens honorent & ſervent la Patrie. Il y a donc un genre de Satyre honnête & recommandable, comme il y en a un bas & lâche, digne d'opprobre & de châtiment.

La forme la plus favorable au Poëme didactique moral eſt celle de l'Epître, parce qu'elle eſt en ſcène, & que l'illuſion qui fait croire au Poéte qu'on l'écoute & qu'on s'entretient avec lui, donne à ſon ſtyle un ton plus naturel & un mouvement plus animé. On attache aujourd'hui à l'Epître l'idée de la réflexion & du travail, & on ne lui permet point les négligences de la Lettre. Le ſtyle de la Lettre eſt libre, ſimple, familier : l'Epître n'a point de ſtyle déterminé ; elle prend le ton de ſon ſujet, & s'éléve & s'abaiſſe ſuivant le caractère & la qualité

des perſonnes. L'Epître de Boileau à ſon Jardinier exigeoit le ſtyle le plus naturel : ainſi ces vers y ſont déplacés, ſuppoſé même qu'ils ne fuſſent pas mauvais par-tout.

Sans ceſſe pourſuivant ces fugitives Fées,
On voit ſous les lauriers haleter les Orphées.

Boileau avoit oublié en les compoſant qu'Antoine devoit les entendre.

L'Épître au Roi ſur le paſſage du Rhin exigeoit le ſtyle le plus héroïque : ainſi l'image groteſque du fleuve eſſuyant ſa barbe y choque la décence. Virgile a dit d'un genre de Poéſie encore moins noble : *Silva ſint conſule digna.*

Si dans un ouvrage adreſſé à une perſonne illuſtre on doit annoblir les petites choſes, à plus forte raiſon n'y doit-on pas avilir les grandes ; & c'eſt ce que fait à tout moment dans les Epîtres de Boileau le mélange de *Cotin* avec Louis le Grand ; du *Sucre* & de la *Canelle* avec la gloire de ce Héros. Un bon mot eſt placé dans une Epître familière ; dans une Epître ſérieuſe & noble il eſt du plus mauvais goût.

On m'a accuſé de je ne ſais quelle animoſité contre Boileau : perſonne ne l'a loué plus hautement que moi. J'exhorte encore les jeunes Poëtes à étudier ſans ceſſe dans ſes Ecrits le choix des termes & des tours, la correction & la pureté du ſtyle, la façon de réunir dans les vers la préciſion & l'énergie. Son art Poétique eſt un chef-d'œuvre : autant de préceptes, autant de modéles. Son Lutrin eſt un badinage inimitable ; & lorſque je relis l'epiſode de la molleſſe, je me reproche d'avoir refuſé à l'inventeur de cette allégorie ingénieuſe les talens du Poéte au plus haut dégré ; mais j'ai été de bonne foi & dans les éloges que je lui ai donnés & dans les reſtrictions que j'y ai miſes. Je ſuis bien loin de garantir ma façon de voir & de juger ; toutefois je ne puis me forcer à louer dans ſes Satyres & les Epîtres de Boileau une étendue de lumières & une beauté de deſſein que je n'y vois pas. Ce que j'y vois, ce que j'y admire, c'eſt une habileté extrême à manier la Langue & à donner un tour poétique à ce qui en eſt le moins ſuſceptible. Il ſe piquoit

ſur-tout de rendre avec grace & avec nobleſſe des idées communes qui n'avoient point encore été rendues en Poéſie. Une des choſes par exemple qui le flattoit le plus, comme il l'avoue lui-même, étoit d'avoir exprimé poétiquement ſa perruque.

Au contraire, la baſſeſſe & la bigarrure du ſtyle défigurent la plûpart des Epîtres de Rouſſeau. Autant il s'eſt élevé au-deſſus de Boileau dans le genre de l'Ode, autant il s'eſt mis au-deſſous de lui dans le genre de l'Epître : on en va voir des exemples. Dans l'Epitre philoſophique & dans le Poëme didactique en général, la partie dominante doit être la juſteſſe & la profondeur du raiſonnement. C'eſt un préjugé dangéreux pour les Poétes & injurieux pour la Poéſie, de croire qu'elle n'exige ni une vérité rigoureuſe, ni une progreſſion méthodique dans les idées. J'ai déja fait voir ailleurs que les écarts même de l'enthouſiaſme ne ſont que la marche réguliére de la nature & de la raiſon.

Il eſt encore plus inconteſtable que dans l'Epitre philoſophique on doit pou-

voir presser les idées sans y trouver le vuide, & les creuser sans arriver au faux. Que seroit-ce en effet qu'un ouvrage raisonné, où l'on ne feroit qu'effleurer l'apparence superficielle des choses ? Un sophisme revêtu d'une expression brillante n'est qu'une figure bien peinte & mal dessinée. Prétendre que la Poésie n'a pas besoin de l'exactitude philosophique, c'est donc vouloir que la peinture se passe de la correction du dessein. Or qu'on mette à l'épreuve de l'application de ce principe & les Epitres de Boileau, & celles de Rousseau, & celles de Pope lui-même.

Boileau dans son Epitre à M. Arnaud, attribue tous les maux de l'humanité à la honte du bien. La mauvaise honte, ou plûtôt la foiblesse en général, produit de grand maux :

Tyran qui cede au crime & détruit les vertus. Voltaire.

voilà le vrai. Mais quand on ajoûte pour le prouver, qu'Adam, par exemple, *n'a été malheureux que pour n'avoir osé soupçonner sa femme :* voilà de la déclama-

tion. Le désir de la louange & la crainte du blâme produisent tour-à-tour des hommes timides ou courageux dans le bien, foibles ou audacieux dans le mal. Les grands crimes & les grandes vertus émanent souvent de la même source : quand? & comment? & pourquoi? c'est-là ce qui seroit de la Philosophie.

Dans l'Epître à M. de Seignelai, la plus estimée de celles de Boileau, pour démasquer la flatterie, le Poéte la suppose stupide & grossière, absurde & choquante, au point de louer un Général d'armée sur sa défaite, & un Ministre d'Etat sur ses exploits militaires : est-ce là présenter le miroir aux flatteurs? Il ajoute que rien n'est beau que le vrai; mais confondant l'homme qui se corrige avec l'homme qui se déguise, il conclut qu'il faut suivre la nature en toutes choses.

C'est elle seule en tout qu'on admire & qu'on aime.
Un esprit né chagrin plaît par son chagrin même.

Qu'auroit fait un Poéte philosophe?

Qu'auroit fait, par exemple, l'Auteur des discours *sur l'égalité des conditions, & sur la modération dans les désirs*? Il auroit pris le naturel inculte & brut, comme il l'est toujours; il l'auroit comparé à l'arbre qu'il faut tailler, émonder, diriger, cultiver enfin, pour le rendre plus beau, plus fécond, plus utile. Il eût dit à l'homme : " Ne veuillez jamais paroître ce que vous n'êtes pas; mais tachez de devenir ce que vous voulez paroître. Quel que soit votre caractère, il est voisin d'un certain nombre de bonnes & de mauvaises qualités; si la nature a pû vous incliner aux mauvaises, ce qui est du moins très-douteux, ne vous découragez point, & opposez à ce penchant la contention de l'habitude. Socrate n'étoit pas né sage, & son naturel en se redressant, ne s'étoit pas *estropié*.

On n'a besoin que d'un peu de philosophie pour n'en trouver aucune dans les Epîtres de Rousseau. Dans celle à Clément Marot, il avoit à développer & à prouver ce principe des Stoïciens, que *l'erreur est la source de tous les vi-*

ces, c'eſt-à-dire, qu'*on n'eſt méchant que par un intérêt mal entendu.* Que fait le Poéte ? Il établit qu'un *vaurien* eſt toujours *un ſot ſous le maſque*; & au lieu de citer au tribunal de la raiſon un Ariſtophane, un Catilina, un Narciſſe, qu'il auroit eu bien de la peine à faire paſſer pour d'honnêtes gens, ou pour des ſots; il prend un fat mauvais plaiſant, dont l'exemple ne conclut rien, & il dit de ce fat plus ſot encore :

A ſa vertu je n'ai plus grande fòi
Qu'à ſon eſprit. Pourquoi cela? pourquoi?
Qu'eſt-ce qu'eſprit ? Raiſon aſſaiſonnée.
. . . .
Qui dit eſprit dit ſel de la raiſon. . . . .
De tous les deux ſe forme eſprit parfait;
De l'un ſans l'autre un monſtre contrefait.
Or, quel vrai bien d'un monſtre peut-il naître ?
Sans la raiſon puis-je vertu connoître?
Et ſans le ſel dont il faut l'apprêter,
Puis-je vertu faire aux autres goûter ?

Paſſons ſur le ſtyle; quelle Logique ! *La raiſon ſans le ſel fait un monſtre incapable de tout bien. Pourquoi ? Parce qu'elle eſt fade nourriture, qu'elle n'aſſaiſonne pas la vertu, & ne la fait pas*

goûter ! D'où il conclut qu'un homme qui n'a que la raison, & qu'il appelle un sot, ne sauroit être vertueux. Molière, le plus philosophe de tous les Poétes, a fait un honnête homme d'Orgon, quoiqu'il n'en ait fait qu'un sot, & n'a pas fait un sot de Tartufe, quoiqu'il en ait fait un méchant homme.

Pope, dans les Epitres qui composent son essai sur l'homme, a fait voir combien la Poésie pouvoit s'élever sur les ailes de la Philosophie. C'est dommage que ce Poéte n'ait pas eu autant de méthode que de profondeur. Mais il avoit pris un systême ; il falloit le soutenir. Ce systême lui offroit des difficultés épouvantables ; il falloit ou les vaincre ou les éviter : le dernier parti étoit le plus sûr & le plus commode : aussi pour répondre aux plaintes de l'homme sur les malheurs de son état, lui donne-t-il le plus souvent des images pour des preuves, & des injures pour des raisons.

Il est vrai qu'une discussion épineuse n'est pas faite pour la Poésie ; mais il faut éviter les sujets qui l'exigent. Ce n'est point à débrouiller le cahos de nos

mières, c'eſt à les rendre ſenſibles, lumineuſes, faciles, à ſaiſir & à rappeller, qu'eſt deſtiné le Poëme didactique : on ne doit donc y traiter que ce qui peut l'être légerement, & comme dans un entretien. Il en réſulte encore un avantage, c'eſt de ſauver le ſtyle didactique de la monotonie où il eſt enclin, de le rendre mobile & vivant, & de lui donner dans ſa marche l'aiſance & la vivacité d'une converſation animée. Ce ne ſont pas les grands mouvemens de l'éloquence, mais des mouvemens doux & faciles qui ſe ſuccèdent l'un à l'autre. La mémoire y mêle des exemples ; la philoſophie des réflexions ; le ſentiment, des traits d'une chaleur tempérée; l'eſprit, des vûes fines & quelquefois hardies ; l'imagination, des tableaux ; & de tout cela réſulte un entretien délicieux. Comment concevoir, me direz-vous, un entretien ſans dialogue ? Et ne voyez-vous pas le Poëte qui ſe met à votre place, vous fait parler, croit vous entendre & communiquer avec vous ? En liſant Montagne, vous cauſez avec lui, c'eſt l'art du Poëme didactique. Quant

au ſtyle de ce Poëme, il eſt donné par les idées : ſublime dans les grandes choſes, humble dans les petites, comique, tragique, épique tour-à-tour. Heureux le Poéte à qui ſon ſujet donne lieu de changer de ton, par l'abondance & la variété des détails qu'il lui préſente ; & malheur à celui que ſon ſujet condamne au froid langage de la raiſon. L'un nous fait parcourir un payſage enrichi de tous les accidens de la nature : l'autre, une plaine vaſte dont la monotonie fatigue les yeux du voyageur.

CHAPITRE XXI.

Des Poëſies fugitives.

SOUS ce titre, je comprens l'Epître familière, le Conte, l'Epigramme, le Madrigal, le Sonnet, la Chanſon, *&c.* Ce qui caractériſe l'Épître familiére, c'eſt l'air de négligence & de liberté ; ce qui en fait l'agrément, c'eſt une plaiſanterie douce, une gayeté naïve, un badinage leger, dans les ſu-

jets même les plus sérieux. Ce ton ne se prend que dans le monde, & dans un monde choisi. Chaulieu & tous les Poétes du Temple ont réussi dans ce style : c'étoit le langage de leur société. M. de Voltaire passa du College à cette école du bon goût, de la politesse & de l'enjouement. Disciple de Chaulieu, qui l'étoit de Chapelle, il eut la facilité, le naturel, les graces de l'un & de l'autre ; mais il y ajouta le coloris d'une imagination plus brillante, & un fond de Philosophie que ces Poétes légers n'avoient pas au même degré. Admis au commerce des Grands & des *Rois*, il leur a écrit avec cette liberté noble & décente, qui honore les Lettres & les remet à leur place. Sa familiarité même est digne, & son respect n'a rien de bas. Voyez dans son Épitre à M. le Maréchal de Villars, de quel *ton il badine* sur les raisons qu'il a de plus que ce Héros de prendre soin de sa vie. Voyez avec quelle légereté il a loué tant de fois M. le Maréchal de Richelieu.

Alcibiade, qu'à la cour
Nous vîmes briller tour-à-tour.

Par ſes graces, par ſon courage ;
Gai, généreux, tendre, volage,
Et ſéduiſant comme l'amour
Dont il eſt la brillante image.
L'amour ou le tems l'a défait
Du beau vice d'être infidéle :
Il prétend d'un amant parfait
Etre devenu le modéle.
J'ignore quel objet charmant
A produit ce grand changement,
Et fait ſa conquête nouvelle ;
Mais qui que vous ſoyez, la belle,
Je vous en fais mon compliment.

L'Épitalame de ſon Héros, & l'Épitre connue ſous le titre de *Vous & Tu*, ſont des chefs-d'œuvre de bonne plaiſanterie. Mais, à mon gré, rien n'égale en légereté l'Épitre du même Poéte, écrite du camp de Philisbourg. Jamais le Militaire François n'a été mieux peint ni mieux loué.

Je vois briller au milieu d'eux
Ce fantôme appellé la gloire,
A l'œil ſuperbe, au front poudreux,
Portant au cou cravate noire,
Ayant ſa trompette à la main,
Sonnant la charge & la victoire,
Et chantant quelques airs à boire

Dont ils repètent le refrein.
O nation brillante & vaine !
Illustres fous ! peuple charmant ! *&c.*

L'art d'écrire ainsi ne s'enseigne point, & peu de personnes l'imitent. Nous avons cependant des morceaux excellens dans ce genre : nous en avons de M. de Saint Lambert, de M. Bernard, & de quelques autres. Je ne dois pas oublier une Épitre de M. Piron, dont Horace auroit été jaloux. Elle commence par ces vers :

O bel objet desiré
Du plus amoureux des hommes !

Le style naïf, leger, simple, *facile*, précis, & toutefois semé de petits tableaux, de réflexions & de saillies ; ce style, dis-je, est celui du Conte : mais le caractère du sujet le décide encore mieux, ou pour le ton ingénu & touchant, ou pour le ton leger & badin. C'est au Poéte à bien savoir quel est l'effet qu'il se propose.

Du reste, le Conte est un petit Poëme épique ; & proportion gardée, les règles en sont les mêmes, soit pour la Fable, soit pour les Mœurs.

L'Epigramme n'eſt quelquefois elle-même qu'un petit Conte terminé par un bon mot, ou par une ſolution imprévûe & plaiſante. Quelquefois auſſi c'eſt l'expreſſion d'une penſée dont la fineſſe & le ſel ſe fait ſentir à la fin.

Ce monde-ci n'eſt qu'une œuvre comique Rouſſeau.
Où chacun fait des rôles différens.
Là, ſur la ſcène en habit dramatique
Brillent Prélats, Miniſtres, Conquérans.
Pour nous, vil peuple, aſſis aux derniers rangs,
Troupe futile & des grands rebutée,
Par nous d'en bas la piéce eſt écoutée;
Mais nous payons, utiles ſpectateurs,
Et quand la farce eſt mal repréſentée,
Pour notre argent nous ſifflons les acteurs.

La fineſſe caractériſe l'Épigramme, & la diſtingue du Madrigal, dont la délicateſſe fait l'eſſence. En voici deux de Marot pleins de grace & de naïveté.

Un doux *nenny* avec un doux ſourire
Eſt tant honnéte! Il le vous faut apprendre.
Quant eſt d'*oui*, ſi veniez à le dire,
D'avoir trop dit je voudrois vous reprendre.
Non que je ſois ennuyé d'entreprendre
D'avoir le prix dont le deſir me poingt,
Mais je voudrois qu'en me le laiſſant prendre

Vous me dissiez : Non, tu ne l'auras point.

Le second est plus approchant de l'Épigramme ; il est à-la-fois délicat & fin.

Amour trouva celle qui m'est amère.
(Et j'y étois : j'en sais bien mieux le conte.)
Bon jour, dit-il, bon jour, Vénus ma mere ?
Puis tout-à-coup il voit qu'il se mécompte,
Dont la couleur au visage lui monte,
D'avoir failli honteux, Dieu sait combien.
Non, non, Amour (ce dis-je) n'ayez honte ;
Plus clairvoyans que vous s'y trompe bien.

Celui-ci est d'un Poéte moderne ; mais il ne le céde aux précedens ni en délicatesse, ni en naïveté.

Fanard. J'ai ce matin fait présent à Lisette
D'un beau ruban pour mettre à sa houlette ;
J'irai tantôt lui donner ces fleurs-ci.
Elle a déjà mon hautbois, ma musette,
Et pensez bien qu'elle a mon cœur aussi.
Oh ! qu'à l'Amour je dirois grand-merci,
Si de ces dons la belle satisfaite
Disoit un jour : J'estime mieux ceci
Que des trésors, voir même une couronne
Eût-on mêlé des diamans parmi ;
Car tous ces biens, c'est le sort qui les donne
Et ce que j'ai vient de mon bon ami.

On sent que les limites de l'Épigram-

me & du Madrigal sont difficiles à marquer : aussi voyons-nous de jolis Madrigaux mis au nombre des Épigrammes. On les confondoit chez les Anciens. (Voyez l'*Antologie.*) *Quædam sunt mollia* (dit Scaliger, en parlant des Épigrammes) *tenera, laxa, affectus in se amatorios continentia* : c'est le genre de Catulle. *Alia vivida, vegeta, acria* : c'est le genre de Martial. " l'Épigramme (dit le même) loue & blâme tour-à-tour ; elle est galante ou maligne ; elle prend tous les tons, l'humble, le sublime & le tempéré : quelquefois elle est noble & digne dans sa piquante vivacité ", *Ut sit venustas cum gravitate, & acumen cum dignitate.*

Ces petits Poëmes n'ont quelquefois qu'un distique ; ils vont quelquefois jusqu'à douze vers, rarement au-delà.

Le Sonnet, qui nous est venu d'Italie, n'est autre chose qu'une Épigramme, ou qu'un Madrigal assujetti à une forme prescrite. Il est composé de quatorze vers. Apollon (dit Boileau) en inventant le Sonnet, pour mettre les rimeurs à la gêne, ...

Voulut qu'en deux quatrains de mesure pareille
La rime avec deux sons frappât huit fois l'oreille,
Et qu'ensuite six vers artistement rangés,
Fussent en deux tercets par le sens partagés.
Sur-tout de ce Poëme il bannit la licence,
Lui-même en mesura le nombre & la cadence,
Défendit qu'un vers foible y pût jamais entrer,
Et qu'un mot déjà mis osât s'y remontrer.

Selon des règles si sévères, il n'est pas étonnant qu'il y ait si peu de Sonnets sans défaut. On a cité souvent pour modéles ceux de Job & d'Uranie, qui dans leur tems ont fait tant de bruit. Mais en voici un que je préfére, quoiqu'il ne soit pas régulier. Il est de Mainard, & il s'adresse à un homme en place.

Par vos humeurs le monde est gouverné,
Vos volontés font le calme & l'orage,
Et vous riez de me voir confiné
Loin de la cour dans mon petit village.
Cléomédon, mes désirs sont contens:
Je trouve beau le desert que j'habite,
Et connois bien qu'il faut céder au tems,
Fuir l'éclat & devenir hermite.
Je suis heureux de vivre sans emploi,

De me cacher, de vivre tout à moi,
D'avoir dompté la crainte & l'espérance;
Et si le ciel qui me traite si bien
Avoit pitié de vous & de la France,
Votre bonheur seroit égal au mien.

L'Inscription est l'énoncé clair & précis de ce qu'on veut apprendre aux passans sur un fait, sur une chose, ou sur une personne. Elle est destinée à un monument, à un édifice, à une statue, *&c.* Elle doit être telle qu'on la lise d'un coup d'œil & qu'on la retienne aisément. Pour un monument, il n'y en a pas de plus parfaite que celle qui fut gravée en 1720, sur une Pyramide élevée dans le village d'Arci, qui venoit d'être réduit en cendres, & que M. Grassin, Seigneur du lieu, fit rebâtir: elle est de M. Piron.

La flamme avoit détruit ces lieux;
Grassin les rétablit par sa munificence.
Que ce marbre à jamais serve à tracer aux yeux
Le malheur, le bienfait & la reconnoissance.

Pour un édifice public, la plus belle que je connoisse est celle de l'Arsenal de Paris.

Ætna hæc Henrico vulcania tela ministrat ;
Tela giganteos debellatura furores.

Pour une statue, rien n'est plus heureux que les deux vers que M. de Voltaire écrivit au bas de celle de l'Amour.

Qui que tu soit, voici ton maître ;
Il l'est, le fut, ou le doit être.

L'Épitaphe est une inscription que l'on grave sur un tombeau. C'est le plus souvent l'éloge du mort, quelquefois c'en est la satyre, & alors elle est odieuse. Les plus belles contiennent une réflexion morale relative à celui qui n'est plus.

Isaacum Newton
Quem immortalem
Testantur Tempus, Natura, Cœlum,
Mortalem hoc Marmor
Fatetur.

L'Épitaphe est censée exprimer quelquefois les dernières paroles d'un mourant, comme celle-ci d'une jeune femme enlevée à la fleur de son âge.

Immatura peri ; sed tu felicior annos
Vive tuos, conjux optime, vive meos.

Quelques

Quelques Auteurs ont fait eux-mêmes leur Épitaphe. Celle de Lafontaine, modèle de la naïveté, est connue de tout le monde. Il seroit à souhaiter que chacun fît la sienne de bonne heure, qu'il la fît la plus flateuse qu'il est possible, & qu'il employât toute sa vie à la mériter.

Le caractère de ce Poëme est l'air de candeur & de simplicité. Quand le sentiment s'y mêle, il y ajoûte une grace de plus. Si le sujet en est élévé, le style doit l'être de même; & alors il règne daus l'Épitaphe une piété majestueuse & sombre.

La Chanson est un badinage où les François ont excellé. Elle n'a point de caractère fixe, mais elle prend tour-à-tour celui de l'Epigrame, du Madrigal, de l'Elégie, de la Pastorale, de l'Ode même.

Il y a des chansons personnellement satyques dont je ne parlerai point. Il y en a qui censurent les mœurs sans attaquer les personnes : c'est ce qu'on appelle Vaudeville.

Aimable libertin qui conduit par le chant,
Passe de bouche en bouche & s'accroît en marchant.

On en voit des exemples sans nombre

dans le Recueil des Œuvres de M. Panard. Une extrême facilité dans le ſtyle ; la gêne des rimes redoublées & des petits vers, déguiſée ſous l'air d'une rencontre heureuſe, une morale populaire aſſaiſonnée d'un ſel agréable, ſouvent la naïveté de Lafontaine caractériſent ce Poëte : j'en vais rappeller quelques traits.

Dans ma jeuneſſe
Les papas, les mamans,
Sévères, vigilans,
En dépit des amans,
De leurs tendrons charmans
Conſervoient la ſageſſe.
Aujourd'hui ce n'eſt plus *cela* ;
L'amant eſt habile,
La fille docile,
La mere facile,
Le pere imbécile,
Et l'honneur va
Cahincaha
Les regrets avec la vieilleſſe,
Les erreurs avec la jeuneſſe,
La folie avec les amours,
C'eſt ce que l'on voit tous les jours.
L'enjouement avec les affaires,
Les graces avec le ſavoir,
Le plaiſir avec le devoir,
C'eſt ce qu'on ne voit guères.

Sans dépenſer c'eſt en vain qu'on eſpère
De s'avancer au pays de Cythère.]
Mari jaloux,
Femme en couroux
Ferment ſur nous
Grille & verroux;
Le chien nous pourſuit comme loups:
Le tems n'y peut rien faire.
Mais ſi Plutus entre dans le myſtère,
Grille & reſſort
S'ouvrent d'abord;
Le mari ſort,
Le chien s'endort,
Femme & ſoubrette ſont d'accord:
Un jour finit l'affaire.

On eſt quelquefois étonné de l'aiſance avec laquelle ce Poéte place des vers monoſyllabiques: il ſemble s'être fait à plaiſir des difficultés pour les vaincre.

Mettez-vous bien cela.
là,
Jeunes fillettes:
Songez que tout amant
ment,
Dans ſes fleurettes.

Et l'on voit des Commis,
mis
Commis des Princes,

Qui jadis sont venus
nuds,
de leurs provinces.

J'ai dit un mot des Chansons bachiques. L'air de culte & d'enthousiasme avec lequel on y célébre le vin & les buveurs, fait le plaisant de ces Chansons: c'est dommage qu'il n'y ait pas toujours autant de goût que de verve. Grégoire, le Sylène des François, est communément le héros qu'on y chante. Le plus souvent l'amour y contraste avec le vin, comme dans celle-ci :

Parbleu, cousin, je suis en grand souci,
Catin me dit que j'aime tant à boire,
Qu'elle a bien de la peine à croire
Que je puisse l'aimer aussi :
Qu'il faut choisir du vin ou d'elle.
Comment sortir d'un si grand embarras?
Déjà le vin, je ne le quitte pas.
Et la quitter! elle est, ma foi trop belle.

L'exemple suivant est d'un ton plus noble & d'un style plus animé.

Venge-moi d'une ingrate maîtresse;
Dieu du vin, j'implore ton ivresse :
Un amant se sauve entre tes bras.
Hâte-toi; j'aime encor; le tems presse.

C'en eſt fait ſi je vois ſes appas.
Que d'attraits ! Dieux ! qu'elle étoit belle !
Vole, Amour, vole après elle,
Et ramène avec toi l'infidelle.

Nous avons des Chanſons naïves : M. de Montcrif en a fait dans le goût du bon vieux tems : quelques couplets vont donner l'idée de l'art avec lequel il en a imité le langage.

Elle m'aima, cette belle Aſpaſie,
Et bien en moi trouva tendre retour.
Elle m'aima, ce fut ſa fantaiſie,
Mais celle-là ne lui dura qu'un jour.

Le jour d'après cette belle Aſpaſie
Entend Mirtil chanter l'hymne d'Amour;
Elle l'aima, ce fut ſa fantaiſie,
Et celle-là ne lui dura qu'un jour.

C'eſt ſur-tout au genre paſtoral que la naïveté eſt eſſentielle : la délicateſſe en fait le charme, la fadeur en eſt l'écueil. La Chanſon que je vais citer eſt à-la-fois ſimple & piquante ; elle eſt de Dufreni.

Toujours aimant cette belle Aſpaſie,
A pris, quitté nos bergers tour-à-tour.
Ils ſont fâchés ; moi je la remercie.
Las ! elle fait paſſer un ſi beau jour.

Philis plus avare que tendre,
Ne gagnant rien à refuser,
Un jour exigea de Silvandre
Trente moutons pour un baiser.
Le lendemain nouvelle affaire :
Pour le berger le troc fut bon,
Car il obtint de la bergère
Trente baisers pour un mouton.

Le lendemain Philis plus tendre,
Tremblant de se voir refuser,
Fut trop heureuse de lui rendre
Trente moutons pour un baiser.

Le lendemain Philis peu sage,
Auroit donné moutons & chien
Pour un baiser que le volage
A Lisette donna pour bien

En parcourant ces divers genres de Poësie, on voit que je donne plus d'exemples que de préceptes. En effet, comment définir les graces? comment prescrire l'art d'être fin, naïf, délicat? C'est du côté du talent un don de la Nature, & du côté du goût le résultat d'une infinité de perceptions, auquel les règles ne suppléront jamais.

FIN.

TABLE

DU SECOND VOLUME.

Karen Thomson
20. 7. 90
2 vols
[ZAH]

8922[illegible]8.



